



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

VON
ALFRED WOLTMANN.

ZWEITE UMGEARBEITETE AUFLAGE.

ERSTER BAND.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1874





HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

DES
KÜNSTLERS FAMILIE, LEBEN UND SCHAFFEN.

VON
ALFRED WOLTMANN.

ZWEITE UMGEARBEITETE AUFLAGE.

MIT ILLUSTRATIONEN.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1874



SEP 1943

HOLBEIN
UND SEINE ZEIT.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

VORWORT

zur zweiten Auflage.

Es war eine sehr willkommene, wenn auch mühsame Arbeit für mich, dieses Buch für eine neue Auflage durchzuarbeiten. Es hatte bei seinem Erscheinen — wenigstens was den ersten Band betrifft — eine über Verdienst günstige Aufnahme gefunden, bedurfte aber nach zahlreichen neuen Forschungen einer gründlichen Durchsicht und theilweise einer Neugestaltung. Zunächst mußte Hans Holbein der Ältere zu seinem Rechte kommen, ihm mußten die Arbeiten zurückgegeben werden, die ich, dem Vorgange Waagen's und Anderer folgend, früher für Jugendwerke seines berühmten Sohnes gehalten hatte. Da ich gerade von diesen Werken aus, von den Zeichnungen in Berlin, den Gemälden in Augsburg und München, an meine Arbeit herangetreten war, auf dieser Grundlage mir meine ersten Begriffe von Holbein zu bilden gesucht hatte, war es für mich um so schwieriger, über jenen Irrthum hinwegzukommen. Aber nachdem er durch die Forschungen Anderer als solcher erkannt und nachdem die Fälschung des Geburtsjahres, durch die ich mich hatte täuschen lassen, aufgedeckt worden war, habe ich hieraus die vollen Consequenzen zu ziehen gesucht. Dafs ich am Beginne meiner Arbeit eine andere, damit in Zusammenhang stehende Fälschung durchschauen konnte; diese aber nicht, mag der jugendlichen Unerfahrenheit eines Anfängers verziehen werden, welcher eine grofse Aufgabe frisch, eifrig und mit Liebe zur Sache angriff, aber die Methode erst während der Arbeit selbst lernen konnte.

Ein anderer Abschnitt, der in ganz neuer Gestalt erscheint, ist der über die Meyer'sche Madonna. Wegen meines früheren Zögerns, das Dresdner Exemplar als spätere Copie anzusehen, brauche ich mir aber

keinen Vorwurf zu machen. Die Resultate, welche jetzt gewonnen sind, haben lange fortgesetztes Studium, die Zusammenstellung des Darmstädter und des Dresdner Bildes, die gemeinsame Prüfung von Seiten der Fachgenossen zur Voraussetzung. Erst nachdem die Übermalungen des Originals constatirt und die Urfachen nachgewiesen worden sind, weshalb in diesen Theilen, besonders im Kopfe der Madonna, jetzt die Copie Holbein näher steht als die betreffenden Partien des Originals, ist volle Klarheit in diese Frage gekommen.

Ein dritter Punkt, auf den ich noch ausdrücklich hinweisen möchte, ist die strengere Sichtung der Holzschnitte, welche bisher Hans Holbein dem Jüngeren zugeschrieben wurden. Schon in der ersten Auflage hatte ich dem Ambrosius Holbein manches zurückgegeben, was früher auf Rechnung seines Bruders gesetzt worden war, in der Folge beschäftigte sich namentlich Herr Dr. His mit dieser Frage und kam noch zu weiteren Ergebnissen. Passavant's Numerirung der Holzschnitte beizubehalten, wie in der ersten Auflage, war aber nun nicht mehr möglich, der zu großen Verschiedenheiten wegen, und so habe ich, meinem Gange im Allgemeinen folgend, neue Nummern eingeführt.

Auch sonst wird der Leser auf Schritt und Tritt Berichtigungen und neue Einzelheiten finden. Aber nicht auf solche allein kam es mir an, sondern das ganze Buch hat eine andere Gestalt erhalten. Etwa zur Hälfte habe ich den Inhalt dieses Bandes neu geschrieben, ich habe das zu tilgen gesucht, was mir an der jugendlichen Leistung unreif schien. Häufig war ein viel knapperes Zusammenfassen möglich, da manches jetzt klar liegt, worüber es ehemals Streit und Erörterungen gab. Wenn ich früher, noch mitten im Sammeln des Materials, mich zu sehr von Einzelheiten einnehmen liefs, so konnte ich jetzt das Ganze freier überblicken.

Von Polemik, von Abschweifungen habe ich die Darstellung frei zu halten gesucht. Sie nimmt, gekürzt und in besserer Disposition, jetzt nur einen Band ein, welcher der guten Sitte der deutschen Kunftliteratur folgt, wissenschaftlichen Inhalt in einer möglichst allgemein verständlichen Form zu bieten. Auch einige neue Illustrationen sind hinzugekommen. Dem Bande zum Lesen wird sich nach kurzer Frist ein kleinerer Band zum Nachschlagen anschließen, welcher Excurse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke und Register enthält. Hier werden auch die Inschriften der Bilder, die im Texte nur da mitgetheilt wurden, wo es unumgänglich

nöthig war, die Notizen über ihre Geschichte, ihren Zustand u. f. w. aufzufuchen fein.

Denen, welche mir für diese Arbeit Belehrung und Förderung geboten haben, mag es in öffentlich ausgesprochener Kritik oder in persönlicher Mittheilung geschehen fein, spreche ich meinen Dank aus, besonders aber dem Manne, dessen Name an zweiter Stelle auf dem Widmungsblatte steht.

Carlsruhe, September 1873.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

I.

Der künstlerische Umschwung in Deutschland. — Der Geist der Renaissance in Italien und in Deutschland. — Anfänge der religiösen Bewegung. — Die Mystiker. — Die spätgothische Malerei. — Verfall des gothischen Stils. — Der Realismus. — Die van Eyck und ihre Nachfolger. — Entwicklung der deutschen Kunst. — Holzschnitt und Kupferstich. — Martin Schongauer. — Die schwäbische Malerei. — Die Augsburger Schule 1

II.

Augsburg am Beginn der Neuzeit. — Der Renaissance-Charakter der Stadt. — Ihre Lage. — Ihre politische Entwicklung. — Demokratische Reform des Gemeinwefens. — Augsburg im Kleinen wiederpiegelnd was ganz Deutschland bewegt. — Unsicherheit gegen aufsen. — Erbfeindschaft mit Baiern. — Krieg, Leid und Noth aller Art. — Steigerung des religiösen Dranges und Zerwürfniß mit der Geistlichkeit. — Reformatorische Regungen und Humanismus. — Kaifer Max. — Die Bürger in Fest und in Arbeit. — Gewerbe und Handel. — Neuerung überall. — Verkehr mit Italien. — Anregung für den Künstler 19

III.

Die Anfänge Hans Holbein's des Älteren. — Vorkommen des Namens. — Die Familie Holbein in Augsburg. — Die Entwicklung des älteren Hans Holbein. — Einfluß Schongauer's. — Die Altarflügel im Augsburger Dom. — Zwei Madonnenbildchen in Nürnberg. — Arbeiten für das Katharinenkloster. — Die Darstellungen der Basiliken. — Die Basilika Santa Maria Maggiore. — Der Altar für das Dominicanerkloster in Frankfurt. — Passionsdarstellungen. — Der Kaisheimer Altar. — Die Basilika des heiligen Paulus. — Verschollene Arbeiten für St. Moriz 41

IV.

Augsburger Skizzenbücher. — Zeichnungen in Basel, Kopenhagen, Berlin u. s. w. — Charakter H. Holbein's des Älteren im Porträt. — Köpfe aus der Familie des Künstlers. — Kaifer und Hof. — Patrizier. — Die Fugger. — Bürger und Bürgerfrauen. — Das Lomenitlin. — Das St. Ulrichskloster 64

V.

Der ältere Holbein und die Renaissance. — Epitaph des Bürgermeisters Schwartz. — Bilder in Prag. — Die Altarflügel von 1512 in der Augsburger Gallerie. — Einfluß des Hans Burckmair. — Diptychon von 1513. — Der Altar des heiligen Sebastian. — Der Künstler in Noth. — Sein Aufenthalt im Elfsaß. — Sein Tod. — Seine Stellung in der deutschen Kunst 78

VI.

- Die Söhne Hans und Ambrosius in Basel. — Geburtsjahr und Geburtsort des jüngeren Hans Holbein. — Weggang der Brüder von Augsburg. — Basel's Vorzüge. — Lage und Charakter der Stadt. — Neuerung in den Sitten. — Aufschwung der Wissenschaft. — Der Buchdruck. — Die Tischplatte mit dem Niemand. — Erasmus. — Die Zeichnungen zu dem Lobe der Narrheit. — Zusammenhang mit der Volksliteratur. — Das Schulmeisterschild. — Bildnisse des Bürgermeisters Jacob Meyer und seiner Hausfrau. — Porträt Herbst's. — Passionscenen aus der Holbein'schen Werkstatt. — Arbeiten von Ambrosius 101

VII.

- Hans Holbein der Jüngere. Wandbilder in Luzern und Basel. — Hans Holbein in Luzern. — Bemalung des Hertenstein'schen Hauses. — War Holbein in Italien? — Einflüsse von Mantegna und Lionardo. — Niederlassung in Basel. — Bildniß des Bonifacius Amerbach. — Façaden-Malereien. — Das Haus zum Tanz. — Die Wandbilder des Rathhaussaales 137

VIII.

- Visurungen und Kirchenbilder. — Entwürfe für Glasmalereien. — Zeichnungen aus dem Landsknechtleben. — Costümstudien. — Das Abendmahl in Basel. — Benutzung italienischer Vorbilder. — Das Passionsgemälde. — Zeichnungen aus der Passion. — Das Todtenbild. — Schmerzensmann und Schmerzensmutter. — Die Orgelthüren. — Bilder in Freiburg und Carlsruhe. — Die Madonna von Solothurn. — Holbein's Hausfrau. — Sein eigenes Bildniß 161

IX.

- Die Brüder Holbein und der Formschnitt. — Die culturgeschichtliche Bedeutung des deutschen Holzschnittes. — Verhältniß zwischen Maler und Formschneider. — Hans Lützelburger. — Hans Holbein's Erfindungen für Büchertitel. — Der Holzschnitt im Dienste des Humanismus. — Bilder aus dem Volksleben. — Initialen. — Signete. — Ambrosius Holbein. — Bilder zu Lucian und zur Utopia. — Illustrationen zu Thomas Murner und Pamphilus Gengenbach. — Einfluß auf andere Baseler Arbeiten. — Urs Graf und Meister I. F. 187

X.

- Hans Holbein und die Reformation. — Anfänge der Reformation in Basel. — Titel und Illustrationen zu Luther's Übersetzung des Neuen Testaments. — Holzsnitte zur Offenbarung Johannis. — Christus unter der Kreuzeslast. — Die Bilder des Alten Testaments. — Ihr verspätetes Erscheinen in Lyon. — Satirische Blätter im Sinne der Reformation 213

XI.

- Todesbilder und Todtentänze. — Vorstellungen vom Tode im Alterthum und im Mittelalter. — Bilder der Vergänglichkeit. — Die drei Todten und die drei Lebenden. — Der Triumph des Todes. — Der Tod als fortraffender und niederwerfender Dämon. — Das Sterben dargestellt als ein Spiel oder Fest des Todes. — Der Todtentanz. — Sein ironisches Element. — Freiere Auffassungen dieses Gegenstandes. — Der Tod als Gleichmacher. — Kirchliche und politische Satire 240

XII.

Holbein's Todesbilder. — Anregung durch die Baseler Todtentänze. — Holbein's Todtentanz auf der Dolchscheide. — Die »Bilder des Todes.« — Mangel anatomischer Kenntniffe. — Entstehungszeit. — Erscheinen in Lyon. — Charakteristik der einzelnen Blätter. — Spätere Vermehrungen. — Die beiden Schlussbilder. — Die hinzugefügten Kindergruppen. — Initialen mit Todesbildern. — Die Blätter im Verhältniß zu den Bewegungen der Zeit. — Holbein und Shakspeare. — Die Wirkung und Verbreitung des Werkes 258

XIII.

Schluss der Baseler Zeit. Die Meyer'sche Madonna. — Fortgang der Reformation in Basel. — Bildnisse des Erasmus. — Andere Porträte. — Die Lais und die Venus. — Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. — Schicksale des Stifters. — Die älteren Nachrichten über das Bild. — Das Original in Darmstadt und die Copie in Dresden. — Unterschiede in Behandlung und Proportionen. — Übermalungen des Originals. — Werth der Copie. — Irrthümliche Deutungen. — Maria als Mutter des Erbarmens 284

XIV.

Erste Reise nach England. — Ungünstige Zustände in der Heimat. — Empfehlungen an Thomas Morus und Petrus Ágidius. — Zeichnung des Schiffes in Frankfurt. — Das Wandern im 16. Jahrhundert. — Überfahrt und Ankunft in London zu damaliger Zeit. — Der Eindruck der Stadt und des Landes auf deutsche Reisende des 16. Jahrhunderts. — Charakter und Sitten der Engländer. — Heinrich VIII. und Cardinal Wolfsey. — Prachtliebe und Sinn für Kunst und Wissenschaft in den höchsten Kreisen. — Einheimische und fremde Künstler in England zu Holbein's Zeit. — Die sogenannten und die ächten Werke des Meisters in England. — Die Windfor-Sammlung von Handzeichnungen 315

XV.

Im Hause More's. — Das Landhaus in Chelsea. — Sir Thomas More und der König. — Sein Familienleben. — Bildnisse More's und Porträte, die fälschlich diesen Namen tragen. — Bild des Sir Henry Wyat. — Arbeiten der Jahre 1527 bis 1528. — Porträte des Erzbischofs Warham und des Bischofs Fisher von Rochester. — Sir Henry Guildford. — Nicolaus Kratzer. — Die Godfolve's. — Sir Bryan Tuke. — Das More'sche Familienbild 336

XVI.

Wieder in Basel. — Urkundliche Nachrichten. — Ankauf von Häusern in Basel. — Überbringung der Skizze zum More'schen Familienbilde an Erasmus. — Der Baseler Bildersturm. — Erasmus wandert aus. — Holbein's Familienbild. — Neue Bildnisse des Erasmus. — Der Holzschnitt »Erasmus im Gehäuf.« — Ein Porträt Melancthon's. — Wiederaufnahme der Rathhaus-Malereien. — Rehabeam; Samuel und Saul. — Schwere Zeiten. — Holbein geht von neuem nach England. — Versuch des Rathes, ihn zu halten 352

XVII.

Zweiter Aufenthalt in England. Der Stahlhof. — More's Abdankung. — Warham's Tod. — Bildnisse deutscher Kaufleute vom Stahlhofe. — Einfluß des Quentin Maffys. — Bildnisse englischer Persönlichkeiten. — Das große Bild in Longford

Castle. — Sir Thomas Wyat. — Thomas Cromwell. — Ehescheidung Heinrich's VIII. und Krönung der Anna Boleyn. — Festbau nach Holbein's Erfindung bei ihrem Einzuge. — Die Triumphe des Reichthums und der Armuth. — Ihr geistiger Gehalt und ihr künstlerischer Stil. — Salomo und die Königin von Saba 365

XVIII.

Holzschnitte, Spottbilder, Miniaturen. — Der Titel zu Coverdale's Bibel. — Die Satirische Passion. — Verspottung des Mönchswesens. — Cranmer's Katechismus. — Kleinere Bücherholzschnitte. — König Heinrich VIII. im Rath. — Wann kam Holbein in den Dienst des Königs? — Nicolaus Bourbon und seine Beziehungen zu Holbein. — Holbein als Miniaturmaler. — Porträte von 1535 und 1536. — Das Ende More's. — Die Hinrichtung der Anna Boleyn 391

XIX.

In des Königs Dienst. — Stellung und Verpflichtungen der Hofmaler. — Die Porträtmalerei an den Höfen. — Holbein auf dies Feld beschränkt. — Das Wandbild zu Whitehall. — Bildnisse Heinrich's VIII. und der Jane Seymour. — Verschiedene Porträte. — Sir Nicholas Carew. — Hubert Morett 413

XX.

Holbein's Thätigkeit für die Kunstindustrie. — Die Renaissance in der Stellung zum Kunsthandwerk. — Holbein und Dürer in ihrem Verhältniß zu dem neuen Stil. — Holbein's Entwürfe für Waffenschmiede und Goldschmiede. — Mannigfache Arbeiten für den englischen Hof. — Skizzenbücher in London und Basel. — Geräthe und Gefäße. — Der Pokal der Jane Seymour. — Der Entwurf einer Uhr. — Architektonisches. — Entwurf eines Kamins. — Das Kunstgefühl der deutschen Renaissance 431

XXI.

Holbein am Hofe und auf Reisen. — Die Geburt des Prinzen von Wales und der Tod der Jane Seymour. — Neue Werbungen. — Holbein malt das Brautporträt der Herzogin von Mailand. — Holbein in den Haushaltsrechnungen. — Sein Besuch in Basel. — Befallung von Seiten des Baseler Rathes. — Sigmund Holbein's Testament. — Die Bildnisse des Prinzen von Wales. — Brautporträt der Anna von Cleve. — Die Scheidung. — Cromwell's Fall und neue Vermählung des Königs . . . 449

XXII.

Holbein's Ende. — Bildnisse aus den letzten Jahren des Künstlers. — Der Herzog von Norfolk. — Der Earl of Surrey. — Katharina Howard. — Das Bild in Barbershall. — Holbein's eigenes Porträt. — Die Pest in London. — Holbein's Testament und sein Tod. — Weitere Nachrichten von seiner Familie. — Holbein und Dürer. — Nachfolger Hans Holbein's. — Weiterer Verlauf der Renaissance in Deutschland. — Schluß 470

Verzeichniss der Illustrationen.

	Seite
1. Hans und Ambrosius Holbein, nach der Zeichnung von H. Holbein dem Älteren, photolithographirt von Gebr. Burchard (Text S. 66)	Titelblatt.
2. Titel zu Coverdale's Bibel, nach dem Holzschnitt von H. Holbein dem Jüngeren (Text S. 391)	Widmungsblatt.
3. Eigenes Bildniss H. Holbein's d. J. (Text S. 185)	I
4. Initiale D mit spielenden Kindern (Text S. 201)	I 101
5. Jacob Fugger, Zeichnung von H. Holbein dem Älteren (Text S. 69)	19
6. Initiale W, aus dem Todes-Alphabet. Der Klausner. (Text S. 280)	19 413
7. Eigenes Bildniss Hans Holbein's des Älteren (Text S. 61, 66)	41
8. Initiale D, aus dem Todes-Alphabet. Der König. (Text S. 280)	41 213
9. H. Holbein der Ältere mit seinen Söhnen, aus der Basilika des heiligen Paulus	61
10. Herr Lienhard Wagner, Zeichnung von H. Holbein dem Älteren (Text S. 75)	64
11. Initiale A, aus dem Bauern-Alphabet (Text S. 200)	430 64
12. Kunz von der Rofen, Zeichnung von H. Holbein dem Älteren	67
13. Herr Heinrich Grün, Zeichnung von H. Holbein dem Älteren	76
14. Sigmund Holbein, Zeichnung von H. Holbein dem Älteren (Text S. 66)	78
15. Initiale V aus dem Bauern-Alphabet (Text S. 200)	78 187
16. 17. Mariä Verkündigung } vom Sebastiansaltar	88 89
18. 19. Die Heiligen Elifabeth und Barbara } „ H. Holbein's	90 91
20. Das Martyrium S. Sebastian's } „ des Älteren	93
21. Die Narrheit vom Katheder steigend. Aus den Randzeichnungen von H. Holbein dem Jüngeren zu Erasmus' Lob der Narrheit (Text S. 120)	101
22. Der Esel beim Lautenschlagen }	119
23. Silen, Nymphe und Polyphem } desgl.	122
24. Nicolaus de Lyra }	124
25. 26. Jacob Meyer zum Hafen und seine Hausfrau	130 131
27. Bonifacius Amerbach	137
28. Initiale I, Kinder als Winzer	137
29. Entwurf für das Haus zum Tanz (Cliché aus Lübke's Gesch. der deutschen Renaissance)	151
30. Grundriss des Baseler Rathhausfaales	153
31. Die Frauen vor dem Muttergottesbilde, aus dem Lobe der Narrheit (Text S. 123)	161
32. Initiale R, aus dem Kinder-Alphabet (Text 201)	161
33. Wappen mit zwei Landsknechten, Zeichnung	164
34. Costümstudie, Zeichnung	165
35. Pilatus sich die Hände waschend } aus der gezeichneten Passion	173
36. Christus am Kreuze }	173
37. 38. Die Orgelthüren des Münsters in Basel	175

	Seite
39. Die heilige Urfula, Altarflügel, Carlsruhe	179
40. Die Madonna von Solothurn, Gemälde	180
41. Initiale A mit bacchischer Scene (Text S. 201)	187
42. Die Bauern, den Fuchs verfolgend, Titel-Leiste	200
43. Abraham's Opfer, aus den Bildern des Alten Testaments, Cliché von Bürkner's Copie (Text S. 229)	213
44. Hanna und Elkana	232
45. Nathan vor David } desgl.	233
46. Salomo um Weisheit betend }	234 336
47. Der Ablasshandel. Satirischer Holzschnitt	237
48. Christus, das wahre Licht, desgl.	238
49. Adam baut die Erde, aus den Todesbildern (Text S. 269)	240
50. Initiale O, aus dem Todes-Alphabet. Der Mönch (Text S. 280)	240 470
51. Der Ritter, aus den Todesbildern (Text S. 274)	258
52. Initiale X, aus dem Todes-Alphabet. Die Spieler. Cliché aus R. Weigel's Holzschnittwerk. (Text S. 280)	258
53. Der Krämer, aus den Todesbildern. Cliché aus dem Weigel'schen Werke	274
54. Froben (Text S. 289)	284
55. Initiale S, musizirende Kinder (Text S. 201)	284 364
56. Die Madonna des Bürgermeisters Meyer, Darmstadt	294
57. Erasmus, Gemälde, Bafel. (Text S. 288)	315
58. Initiale L, aus dem Bauern-Alphabet, Cliché aus dem Weigel'schen Werke (Text S. 200)	315
59. Initiale B, aus dem Bauern-Alphabet	336
60. Erzbischof Warham von Canterbury, Zeichnung, Windfor	341
61. Holbein's Frau und Kinder, Gemälde, Bafel (Text S. 356)	352
62. Initiale B, aus dem Todes-Alphabet. Der Papst (Text S. 280)	352
63. Erasmus im Gehäuf. Holzschnitt. Abdruck des Originalstocks	357
64. Rehabeam, Skizze eines Rathhausbildes	359
65. Samuel und Saul, desgl.	360
66. Sir Henry Wyat. Cliché aus Naumann's Archiv (Text S. 373)	364
67. Der Triumph des Reichthums	384
68. Die Heilung des Beseffenen, aus Cranmer's Katechismus. Cliché aus dem Wei- gel'schen Werke (Text S. 400)	391
69. Initiale S, Curius Dentatus (Text S. 402)	391 449
70. Der gute und der schlechte Hirt	399
71. Der Apfelbaum. Druckerzeichen des R. Wolfe, Cliché aus Naumann's Archiv (Text S. 402)	413 493
72. Heinrich VIII. und sein Vater, Carton des Wandbildes in Whitehall	418
73. Entwurf eines Pokals. Cliché aus Lübke, Deutsche Renaissance (Text S. 443 Anm.)	430
74. Entwurf einer Dolchscheide, Bernburg	434
75. Entwurf einer Uhr für Heinrich VIII.	445
76. Krönung derselben Uhr	445
77. Der Prinz von Wales (Text S. 461)	449
78. Der Herzog von Norfolk, Windfor	470



Heibels Selbstbildnis. Zeichnung, Basel.

I.

Der künstlerische Umschwung in Deutschland.

Die Künstler und Kunstschöpfungen der deutschen Vorzeit sind sogar der eigenen Nation nur wenig vertraut. Man kann es bedauern, doch man muß es begreiflich finden; zur Zeit wo im glücklichen Italien Lionardo, Raphael, Michelangelo die höchste Vollendung erreicht haben, steht unsere vaterländische Kunst noch auf einer Stufe des Ringens und Beginnens; Allem gegenüber, was sie damals hervorgebracht, muß das moderne Auge so viel überwinden, ehe es verstehen und genießen kann. An der Grenze von Mittelalter und Neu-

zeit ist das italienische Volk, fast wie im Alterthum die Griechen, das eigentliche Volk der Kunst. Hierin Großes zu leisten ist der historische Beruf der Nation. Den geschichtlichen Umschwung, welcher die Aufgabe jener Epoche war, vollzieht sie auf dem Gebiete des Schönen, während ihn die deutsche Nation auf dem sittlich-religiösen Gebiete vollzieht. Diese vollbringt in der Reformation jene große geschichtliche That, welche bis zum heutigen Tage für die fernere Entwicklung der Menschheit von maßgebender Bedeutung war. So kann für Deutschland nicht die Kunst im Mittelpunkt der nationalen Interessen stehen, kann nicht alle höchsten Kräfte an sich ziehen, wie jenseits der Alpen; ja selbst die Künstler werden von dem allgemeinen Drange, der ihr Volk befeelt, so mächtig erfüllt und fortgerissen, daß auch für sie das Schöne nicht unbeschränkt in erster Linie steht.

Mag ihnen dies den Weg auch noch so schwer machen, sie in eine Richtung treiben, die für den modernen Geschmack wenig Anziehendes hat, das ist es doch zugleich wieder, was die damalige Kunst des Vaterlandes uns besonders werth macht und nahe bringt. Durch sie weht derselbe Geist hin, welchem die Reformation entsprungen ist. Dieser Geist ist es, welcher ihr Sehnen und Streben, ihr Wollen und Können erfüllt, ihre Grenze freilich, aber auch ihre Größe bestimmt. In der Reformation kam das deutsche Wesen ächt in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zur Erscheinung, und so redet auch die Kunst nie so sehr unsere Muttersprache mit uns als in den deutschen Werken jener Zeit. Wenn wir diese von solchem Standpunkt betrachten, dann finden wir ihr Großes und Gewaltiges recht begründet und können uns veröhnen mit dem Unvollkommenen, das ihnen innewohnt; das Schöne aber, wo sie es wirklich erreicht haben, steht uns doppelt hoch, weil wir die Schwierigkeiten und Kämpfe kennen, durch die es allein zu gewinnen war. Erschließt sich uns so, wenn wir den geschichtlichen Maßstab anlegen, das rechte Verständniß für die künstlerischen Schöpfungen, so werden dann auch diese ihrerseits zu Documenten, aus denen, so klar wie aus geschriebenen, Geist und Geschichte der Zeit zu uns reden.

Seit den Tagen, in welchen die Liebe für die ältere vaterländische Kunst unter dem Einflusse der romantischen Literatur auf's Neue erwachte, sah man die großen deutschen Meister des 16. Jahrhunderts als Fortsetzer der mittelalterlichen Kunst, als die letzten Vertreter derselben an. Nichts aber ist falscher als das. Wir finden zwar mittelalterliche Elemente in ihren Werken, jene aber sind etwas, gegen das der Geist dieser Künstler sich regt, mit dem er sich in Widerspruch fühlt und von dem er sich frei macht, freilich nur allmähig. Auch im germanischen Norden ist die Kunst des 16., ja sogar schon des 15. Jahrhunderts von modernem Geist erfüllt.

Das Wesen dieser ganzen Epoche des Umschwungs besteht in der Befreiung der herangereiften Menschheit von den Fesseln des mittelalterlichen Geistes, nachdem dessen Aufgaben erfüllt, dessen Ideale abgestorben, dessen Mächte verfallen waren. An Stelle des demüthigen Gefühls, von einer höheren, geheimnißvollen Macht abzuhängen, welches die Menschheit regiert hatte, tritt das frohe Gefühl der eigenen Kraft, das Bewußtsein des freien Willens. Der Mensch, welcher bisher nur durch den Zusammenschluß mit seines Gleichen, in Familie, Stand und Corporation, Kraft sich zutraute und Rechte beanspruchte, beginnt sich als freies, selbstberechtigtes Individuum zu fühlen. Damit im Zusammenhang steht ein neues Verhältniß zur Natur. Statt sich aber scheu von ihr wegzuwenden, wie im Mittelalter, statt, unbefriedigt von der wirklichen Welt, seine Ideale in einer höhern Welt der Vorstellung zu suchen, giebt der freigewordene Mensch der Natur sich hin. Er sucht ihre Gesetze zu ergründen, ihre Kräfte zu erforschen und erfinderisch sich nutzbar zu machen. Weniger als je fühlt er sich an die Scholle gebunden, er dringt bis in alle Fernen, durchzieht kühner die Meere, findet neue Theile der Erde auf und vollendet gerade hierdurch seine eigene Befreiung.

Indem so die Schranken der mittelalterlichen Weltanschauung, die auf Unterwerfung des Menschen und auf Verneinung der Natur drang, gesprengt wurden, näherte sich die abendländische Menschheit wieder dem Cultur-Ideal des classischen Alterthums, welches in dem Einklang von Geist und Natur bestanden hatte. Deshalb konnten auch die neuen Bestrebungen durch bewußten Rückblick auf das Alterthum wesentlich gefördert werden. Dieses hatte auch während des Mittelalters niemals seine Autorität verloren, es war die einzige Quelle höherer Civilisation für die germanische oder von germanischen Elementen durchdrungenen Völker geworden und wurde diesen sogar durch die christliche Kirche selbst erschlossen. Und hatte auch im Norden, besonders auf dem künstlerischen Gebiete, seit dem 12. und 13. Jahrhundert eine dem Alterthum entgegengesetzte Richtung das Feld behauptet, so trat dafür bald darauf in Italien der Zusammenhang mit ihm wieder entschiedener hervor. Hier gehört das Alterthum zu der eigenen Vergangenheit des Landes und der Nation, seine Spuren waren nie ganz verwischt worden. Gleichzeitig mit einem neuen Aufschwung der Literatur begann nun innerhalb derselben eine ausgesprochene antiquarische Richtung, die schon in Petrarca ihren Vertreter findet. Unter Rom's Trümmern fühlte man sich jetzt von einem eigenen Gefühl der Ehrfurcht und Begeisterung ergriffen, die verfallenen Mauern und Säulen redeten eine Sprache, die man verstand. Man forschte nach in dem Boden, auf dem man wandelte, und da gab er dem Lichte die lange geborgenen Schöpfungen des griechischen Meißels zurück, die jedes Auge kannte und hinriß. Und wie die Statuen im Schooße der Erde,

so suchte und fand man in den Winkeln der Klosterbibliotheken die alten Handschriften auf. Man las die classischen Geschichtschreiber, Redner und Dichter, man schrieb sie ab und gab sie von Hand zu Hand.

Dieses Streben war am Beginn des 15. Jahrhunderts in dem gesammten geistigen Leben Italiens das herrschende geworden, es vollendete die Ueberwindung des Mittelalters. Die Vertreter einer neuen wissenschaftlichen Richtung, die Humanisten, wenn sie, der kirchlichen Lehre von der menschlichen Hilflosigkeit gegenüber, die Freiheit des Menschen betonten, fanden für diese Anschauung in der Literatur des Alterthums Halt; die Künstler, wenn sie auf bloßen Ausdruck des Seelenlebens, der sich der Natur möglichst fern zu halten suchte, verzichteten und einfahen, daß es kein anderes Mittel der Darstellung als die Natur für sie geben könne, fanden für die neue Auffassung der Formen, für die freudige Hingabe an das Leben in den antiken Schöpfungen ihre Vorbilder. Das neue Geschlecht glaubte in seiner Begeisterung an einer wirklichen Wiederbelebung, einer Wiedergeburt des Alterthums zu arbeiten, und so ist der Name Renaissance, der freilich nicht sowohl von der Sache selbst als von dem zunächst in die Augen fallenden Symptom genommen ist, dieser Epoche geblieben, welche für jede weitere Entwicklung bis auf den heutigen Tag den Boden geschaffen hat.

Solch' ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Alterthum war aber gerade das, was in Deutschland fehlte; erst mittelbar, von Italien aus, wurde es hier der Wissenschaft wie der Kunst zutheil. Aber schon ehe dies geschah, hatten sich hier die bewegenden Kräfte der Neuzeit ebenso gewaltig geregt, nur daß sie eine andere Richtung genommen. Jene Auseinandersetzung mit der Weltanschauung des Mittelalters führte nothwendig zum Gegensatz gegen die Kirche, der sich aber diesseits und jenseits der Alpen in ganz verschiedener Weise äußerte. In Italien ist die Opposition rein negativ, sie verachtet den Cultus, sie erkennt den kirchlichen Institutionen keine innere Berechtigung zu, sie gießt die Schalen des Spottes über Priester und Mönchsthum aus, die humanistisch Gebildeten durchschauen das Unbefriedigende in den Lehren und den Zuständen der Kirche, tasten aber diese selbst nicht an, aus Gleichgültigkeit, oft auch um eigenen Vortheils willen, besonders aber unter der Macht der Gewöhnung, der gegenüber das wahre Gegengewicht, die Entschiedenheit des sittlichen Bewußtseins, fehlt. Aeufserlich vertragen die Gegensätze sich lange mit einander. Selbst der Vatikan verschließt sich den neuen Strömungen nicht. Dem heidnischen Geiste geben Christi Statthalter sich rückhaltslos hin. Aeufserlich halten sie Macht und Gröfse der Kirche so entschieden wie nur jemals aufrecht, innerlich aber sind sie dem kirchlichen Geist und dem christlichen Glauben vollkommen entfremdet, nur das Eine vergessen sie nicht, wie viel jene Fabel von Christus,

wie Leo X. sich ausdrückte, ihnen und den Ihrigen stets von Nutzen gewesen sei. Die Kirche blieb bestehen wie sie war, nur dafs sie aufhörte, wie früher der allgemeine geistige Mittelpunkt zu sein.

Die Weltlichkeit der Gefinnung, die sich daraus ergab, war nicht ohne bedenkliche Seiten, es fehlte ihr vielfach an dem moralischen Halt. So kam es, dafs die neu errungene Freiheit des Individuums bei aller Kühnheit, Genialität und Gröfse doch nur zur Zügellosigkeit, zu tieffter Unfittlichkeit, zum uneingedämmten Walten der Leidenschaften führte. Das damalige Leben Italiens bietet manches düstere, blutige und trostlose Bild, das wir unserm Bewustsein nur dann verschleiern können, wenn wir uns die geistige Productionskraft der Zeit, ihr wissenschaftliches Streben und vorzüglich ihr Schaffen auf künstlerischem Gebiete vor die Seele rufen. Oft scheint es, als sei an Stelle des Guten das Schöne getreten, welches dem damaligen Geschlecht allein ein Verhältnifs zu den höchsten Dingen verlieh.

Da tritt nun die deutsche Gefinnung ergänzend ein. Auch hier hat das Leben oft einen derben Charakter, es fehlt nicht an Rohheit, an Leidenschaft und ungefüger Sinnlichkeit, aber das Alles erscheint nur wie ein Ueberschufs an Kraft. Im Grunde war doch besonders in dem Mittelstande und in den untern Classen das sittliche Bedürfnifs ungemein grofs¹⁾, gerade dieses führte zur kirchlichen Opposition, zu dem Rufe nach einer Reformation an Haupt und Gliedern. Sobald der deutsche Charakter für individuelle Geistesfreiheit eintritt, genügt es ihm nicht, diese durch Emancipirung vom Kirchenthum zu erreichen, er geht auf den Kern der Sache los und dringt auf Erneuerung des religiösen Lebens selbst. Die Früchte dieses Strebens werden dann auch nicht bloß bevorzugten Classen zuteil, sondern sind für das ganze Volk gewonnen. Es waren wieder die Armen, an welche die frohe Botschaft sich richtete.

Widerstand gegen die päpstliche Hierarchie war ja in Deutschland heimisch seit alter Zeit; er ging aus von den gröfsten Kaisern und den ersten geistigen Vertretern des Volkes. Und zwar ein Widerstand im nationalen Sinne. Denn das entschiedene Nationalbewustsein, das gegen die völkerunterwerfende Macht der Kirche überall zurücktrat, war hier lebendiger als in jedem andern Lande geblieben. Bis dies Bewustsein sich der römischen Herrschaft beugte, hatte lange gewährt. Aber als es nun endlich durch Schwächung der kaiserlichen Macht dahin gekommen war, erwachte bald die Opposition im nationalen Sinne von neuem. Grund dazu waren die Verhältnisse, welche die Kirche selber herbeigeführt. Sie war in den Zeiten der Barbarei die Vertreterin der geistigen Interessen und somit der Vormund der Menschheit gewesen.

¹⁾ Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, 4. Ausgabe, II., S. 261.

Diese aber war jetzt herangereift, und brauchte die einst heilsame und nothwendige Leitung nicht mehr. Kirche und geistiges Leben gingen immer entschiedener auseinander, standen bereits im vierzehnten Jahrhundert in ausgesprochenem Gegensatz. Die Wissenschaft war von jetzt an nicht mehr identisch mit der Scholastik, die im Dienste der Kirche steht, sondern gerieth in Conflict mit dieser, die in ihrem späteren Verlauf immer mehr zu einer bloßen Ausbildung des formalen Denkens wird. Die Kluft zwischen Glauben und Wissen hatte sich aufgethan, um sich von nun an immer mehr zu erweitern. Die Kirche war zu einer so glänzenden äußeren Autorität gelangt, daß sie dieser einseitig vertraute und der inneren Autorität nicht mehr zu bedürfen glaubte. Vom geistigen Gebiete zog sie sich selbst zurück. Mehr nach äußerem Ansehen als nach geistigem Uebergewicht begann der Klerus zu streben, und mit dem geistigen sank der moralische Eifer. Die sittliche Kraft mußte besonders deshalb schwinden, weil die geistliche Macht nicht mehr an sich selbst glaubte und an die Wahrheit der Grundsätze, die sie vertrat. Durch diesen Mangel an ächter Ueberzeugung ging die innere Berechtigung für die Gewalt der Kirche verloren, und diese ward zur Tyrannei.

Hierzu gefellte sich noch ein anderer Druck, das Erpressungssystem, durch welches die weltlichen Classen ausgefaugt und das deutsche Geld nach Rom geschleppt ward. Das größte Aergerniß aber ward durch die tiefe Sittenverderbnis der Geistlichkeit gegeben, die nicht nur auf ganz äußerliche, unwürdige Weise Lehre und Gottesdienst verwaltete, sondern auch den eigenen kirchlichen Prinzipien der Naturverläugnung und Zwangung sinnlicher Begierden durch ihr Leben widersprach. Habsucht, Wohlleben und Üppigkeit waren allgemein, und besonders im Mönchsstande hatte die moralische Verfunkenheit den höchsten Grad erreicht. Die Zeiten waren längst vorbei, in welchen die Klöster als segensreiche Pflegestätten der Cultur inmitten unentwickelter Völker standen, den Boden urbar machten, geordnete Zustände einführten, der Kunst und der Wissenschaft einen ruhigen Zufluchtsort boten. Trägheit, Verdummung, Schwelgerei nicht allein, jede Schamlosigkeit und jedes Verbrechen gegen die Natur waren hinter den Klostermauern zu Hause. Mochte auch die Kirche durch solche Umstände noch so sehr gefährdet sein, so nahm doch trotz alledem die Innigkeit und Wärme der religiösen Empfindung auf ergreifende Weise zu. Aber die bloße Unterwerfung unter die äußerliche kirchliche Autorität genügte den Gemüthern nicht, besonders in Deutschland nicht, wo durch diese äußere Autorität dem Volke weit mehr Unheil als Heil gebracht worden war. Auf das blutigste hatte hier die zerrissene Nation durch die fortwährenden Streitigkeiten von Kaiser und Papst zu leiden. Wie oft hatte dieser den Bannstrahl gegen das Reichsoberhaupt und die Seinigen geschleudert. Auf ganzen Städten und Land-

strichen lastete dann der Fluch, so daß die Pforten der Gotteshäuser geschlossen blieben, kein Gefang und Orgelton das Herz erquickte, und alle Sakramente verfaßt waren, daß es keine Ehe und keine Taufe der Kinder, keine Beichte und keinen letzten Trost für die Sterbenden gab. Keine Zeit beinahe war von allem denkbaren Unglück so sehr wie diese heimgefußt. Nicht nur durch Zwiespalt und Krieg wurde das Land zerfleischt; Erdbeben erschreckten das Volk, Hungersnöthe wütheten, eine Seuche folgte der andern, über alle Lande zog der schwarze Tod. Das war die Zeit, welche ihrer Seelenstimmung am besten dadurch Ausdruck zu geben vermochte, daß sie die Friedhofsmauern und Kreuzgänge mit der düsteren Vorstellang des Todtentanzes bemalte.

Brach in dieser Weise Leid auf Leid herein, so klang es jedesmal wie ein lauter Mahnruf göttlichen Gerichtes an das Ohr des Volkes. Da steigerte sich die Andacht in den geängstigten Gemüthern. Dichter drängte sich die Menge zum Gottesdienst, reicher wurden die Altäre geschmückt, die frommen Stiftungen, die sogenannten guten Werke nahmen fortwährend zu. Aber tiefere Herzen waren nicht befriedigt durch diese äußerliche Frömmigkeit. Höchste religiöse und sittliche Regeneration im Innersten des Einzelnen selbst schien ihnen das einzige Heil. Dies war das Bestreben der Mystiker, eines Meister Eckhardt, Tauler, Sufo, und der Zahllosen, die mit ihnen wirkten und nach ihnen kamen, namentlich in Deutschland, wo das Bedürfnis am größten war. Ohne sich thatsächlich von der Kirche loszusagen traten sie doch gegen die kirchlichen Mißbräuche frei in die Schranken, griffen das hohle Formelwesen in der Lehre, die Unsitlichkeit im Leben der Geistlichen an. Aber nicht durch Fasten und Büssungen, durch äußere Werkthätigkeit, sondern durch Einker in sich selbst, durch glühende Sehnsucht nach Gott und volle persönliche Hingebang an ihn glaubten sie der göttlichen Seligkeit theilhaft zu werden. Sie wendeten sich an das ganze Volk, dem sie ihre Lehren in der Landessprache verkündeten.

Dieser Empfindungsweise entspricht eine bestimmte Richtung in dem damaligen Kunstleben, die zwar über ganz Deutschland verbreitet ist, aber uns in den Arbeiten der Kölner Malerschule ihre zahlreichsten und vielleicht auch ihre schönsten Proben hinterlassen hat.¹⁾ Uebermächtig schlank und emporgereckt sind die Gestalten, eine weiche Schwingung geht in der Haltung durch. Lange Gewänder mit dichten, gleichmäßigen Falten umhüllen die Figuren, so daß ihr Bau kaum zu erkennen ist. Schwach und mangelhaft ist die Kenntniss der Natur, der Körper ist noch unausgebildet. Dem Seelischen bleibt das Körperliche untergeordnet; es

¹⁾ Vgl. über diese Kunstrichtung und ihren Zusammenhang mit dem Mysticismus die bahnbrechende Darstellung in Schnaase's Geschichte der bildenden Künste, Band VI.

will nicht mitreden, keinerlei Werth für sich in Anspruch nehmen, nur Werkzeug der Seele fein, welche hervorleuchtet aus den anmuthigen Gesichtern mit dem schönen Oval, dem feinen Munde, der großen geraden Nase, den ausdrucksvollen, gemüthstiefen Augen, die nur halb unter den gefenkten Lidern hervorschauen. Durch die Innigkeit des Gefühles ist selbst das Unvollkommene verklärt. Die noch unbestimmte Zeichnung wird weit überholt durch die Farbe, welche ja stets in der Kunst die eigentliche Sprache des Seelischen ist. Ganz zart und dünn nur ist sie aufgetragen, aber wie voll Munterkeit und Harmonie! Und hinter den Figuren dehnt sich prangender Goldgrund aus, der sie wie in eine himmlische Ferne entrückt, da es nichts als Reines und Heiliges giebt, da Alles zu finden ist, was das Herz nur von Andacht und schwärmerischer Sehnsucht, von Zartheit und Liebreiz zu fassen vermag.

Das ist der Geist, welcher uns in den Werken vom Ende des 14. Jahrhunderts entgegentritt, der Zeit, aus welcher uns der Name des Meisters Wilhelm von Köln überliefert ist. Was die nächste Generation am Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts hervorbringt ist schon vielfach etwas Anderes geworden. Meister Stephan Lochner steht hier oben an, der Schöpfer des »Dombildes,« auf dem die göttliche Mutter mit dem Kinde von den Heiligen, denen Köln am meisten befohlen ist, den drei Königen aus dem Morgenlande, so wie Gereon und Ursula mit ihrem Gefolge, verehrt wird. Dies Werk und die übrigen Schöpfungen des Künstlers stehen an der Grenze zweier Zeiten. Unschuld, Hoheit, stille, süsse Feier haben sie noch von der alten Zeit bewahrt. Aber auch die Freude an der vollen, frohen Wirklichkeit der Dinge, dies Merkmal der neuen Zeit, findet sich ein. Die realistische Auffassung, die bald in der nordischen Kunst zu herrschen berufen ist, erwacht. Immer mehr und immer freudiger versenkt sich das Auge in die Natur. Züge aus der täglichen Umgebung werden herausgegriffen und fügen sich heiter ein. Das Gefühl für das Körperliche wächst, die schlanken Gestalten werden gedrungener und stellen sich in behaglicher Breite, oft mit gespreizten Beinen hin. Die Glieder werden kräftiger, die Gesichter rundlicher und voller, die Augen sind nicht mehr in Demuth und Befangenheit niedergeschlagen, sondern blicken keck und froh in die Welt hinaus. Manchmal weist die neue Hinneigung zum Wirklichen noch nicht das rechte Maß zu finden, unter den Männerköpfen kommen derbe und gewöhnliche Bildungen vor. Aber nichts Lieblicheres kann man sehen als die Kindergesichter von Meister Stephan's Frauen und Mädchen. Gekleidet sind Männer und Frauen in die glänzende, oft freilich seltsame Mode des Tages, Sammet, Seide, Goldbrokat, die prächtigsten Stoffe sind gewählt, die Gewänder pflegen so zu fallen, daß auch ihr Futter von anderer Farbe zum Vorschein kommt, um die glitzernde koloristische Mannigfaltigkeit zu erhöhen.

Der Stilcharakter dieser Malereien ist noch immer ein entschieden gothischer, obwohl die gothische Baukunst bereits dem Verfall entgegentrieb. Gerade die mystische Richtung, welche die Malerei begünstigte, hatte für die kirchliche Architektur kein Verständniss. In ihr sehen die Mystiker eine »Stolzheit,« die wider den Rath des heiligen Geistes sei, aber sie empfehlen ihren Anhängern, allezeit etwas guter Bilder um sich zu haben, davon ihr Herz zu Gott entzündet werde, und die Visionen, die bei ihnen ein große Rolle spielen, gestalten sich unwillkürlich ihrer Phantasie zu anmuthigen Gemälden. Da kommt in Köln zu derselben Zeit, in welcher sich eine so glänzende malerische Production entfaltet, der Weiterbau des weltberühmten Domes in's Stocken. Die Gefühlsweise, welche diese Schöpfung in solcher Pracht und Größe begonnen hatte, waltete nicht mehr.

Der gothische Stil war der vollendete künstlerische Ausdruck jenes Geistes geworden, der sich während des Mittelalters immer schärfer ausgebildet hatte. Die Gothik trachtet, ebenso wie die mittelalterliche Weltanschauung, darnach, die Natur zu überwinden. Als ob es keine Masse gäbe, die dem Gesetz der Schwere unterliegt, steigen ihre Schöpfungen empor. Mag sonst der Bau darauf angewiesen sein, sich fest auf den Boden zu gründen, mag sich in ihm sonst keine Kraft aussprechen, ohne daß auch die Last zur Erscheinung kommt, die auf ihr ruht, so setzt sich doch die Gothik über diese Grundbedingungen hinweg. Sie täuscht das Auge über die Last, die bei dem Eindruck des Innern und der Fassade verschwindet, und läßt die Kraft allein zum Ausdruck kommen, eine Kraft wie im aufstrebenden Wuchse des Baumes. Wie die christliche Empfindung, unbefriedigt von dieser Welt, einer höhern Welt sehnachtsvoll zustrebt, so ringt auch in dem gothischen Bauwerk Alles empor. Was sonst den Hauptbestandtheil eines Gebäudes ausmacht, die feste Mauermasse, ist ganz beseitigt, in gesonderte Theile, die sich niemals horizontal aufschichten, sondern vertical gegen oben wachsen, ist das Ganze aufgelöst, selbst in der Wölbung scheint das Emporwachsen kaum seinen Abschluß zu finden, sondern durch den Spitzbogen, der niemals in sich selber zurückkehrt, sich gewissermaßen in das Unendliche fortzusetzen. Alles wird immer leichter und luftiger, selbst Theile, die schützen und bedecken sollen, werden durchbrochen gebildet, in den schlanken Spitzen, Giebeln und Zierrathen, welche in die Luft hinausragen, scheint sich die Masse gleichsam verflüchtigen zu wollen.

Doch sobald nun der Geist, welcher die Gothik erzeugte, der naturverleugnende und naturunterwerfende Glaube, durch die neue Entwicklung zurückgedrängt wird, ist es auch mit der Gothik selbst vorbei. Ihr System kann bei seinem Widerspruch gegen die realen Bedingungen nur durch eine zwingende Consequenz bestehen, welche die Berechnung bis

in das Äußerste treibt, alles Persönliche unter ein eisernes Gesetz bannt, selbst dem reichen Ornament kein selbständiges Spiel gestattet und die anderen bildenden Künste, so vielfach sie verwendet werden, nie frei zu Worte kommen läßt. Natur und Freiheit verlangen jetzt ihr Recht. Alle die Regungen des individuellen Geistes, welche sich gegen das System der kirchlichen Hierarchie empören, beginnen auch gegen das System der Gothik den Kampf. In Italien wird es schnell beseitigt, was um so eher möglich war, als es hier nie in dem Maße, wie im Norden, Wurzel geschlagen hatte, als die Italiener sich mit gewissen decorativen Effekten des gothischen Stils begnügt hatten, ohne sein eigentliches Wesen zu erfassen und diesem die heimische architektonische Ueberlieferung und die classischen Erinnerungen zu opfern. Sobald nun mit der Wiedergeburt der classischen Bildung eine Renaissance der Künste beginnt, steht hier die Baukunst in vorderster Reihe, stellt sich neue Gesetze auf Grund der antiken Vorbilder auf und gewährt den übrigen Künsten in ihrer neuen Entwicklung den festen Halt.

Das ist im Norden nicht möglich, wo die classischen Muster fehlen und wo die Gothik sich in der ganzen Consequenz ihres Systems entfaltet hatte. Dies ist zu fest, um beseitigt werden zu können, zu geschlossen, um in sich selbst eine Umbildung zuzulassen, um ein Aufleben des individuellen Geistes dulden zu können. Wo sich dieser innerhalb der Gothik zu regen sucht, ist die Entartung unvermeidlich. Das Einzelne empört sich gegen das Ganze, dessen strenger Druck ihm unerträglich wird, und verfällt in Zuchtlosigkeit und Spielerei. Die Hauptformen der Construction werden schwächlich, unwahr und trocken, im Detail tritt übertriebene Zierlichkeit und willkürliche Tändelei, ja mitunter der roheste Naturalismus ein. Nur in rein dekorativen Werken, Kanzeln, Brunnen, Sakramentshäusern, vermag die damalige Architektur sich noch irgend schöpferisch zu zeigen. Es sind Bravourstücke, bei welchen die abenteuerliche Kühnheit und glänzende Phantastik zu blenden vermag, aber der Mangel wahren Stilgefühls sich nicht übersehen läßt. Neben dieser Üppigkeit erscheinen die größeren Werke nur um so nüchterner, schematischer und kahler. Keine technische Gewandtheit kann den Mangel an Geist und Erfindung ersetzen. So dauert in der deutschen Baukunst die Gothik bis weit in das 16. Jahrhundert fort, ihr Prinzip, wenn auch innerlich abgestorben, war so mächtig, daß es dennoch die Herrschaft behielt. Daß hier die Architektur zunächst an der neuen Kunstentwicklung keinen Antheil hat, sondern erst viel später in dieselbe eingreift, hindert hauptsächlich, daß dem Norden jene einheitliche und gleichmäßige künstlerische Ausbildung, wie Italien, zutheil wird. Nur in Plastik und Malerei vermag das neue Leben durchzudringen, sie sind die Künste des individuellen Empfindens, sie machen sich von dem bisherigen architektonischen Zwange

los, um ihre eigenen Bahnen zu gehen. Die überlieferten Gegenstände werden nicht mehr so behandelt, wie das Herkommen es vorschreibt, sondern wie es der einzelne Künstler in der eigenen Seele tief, frei und persönlich empfindet. Und zu dem individuellen Streben gesellt sich das realistische. Jetzt ist die Natur nicht mehr als sündlich verworfen. Frei und freudig nimmt das Auge alle Fülle ihrer Erscheinungen in sich auf.

Dieser neue Geist steht aber dem gothischen Princip so schroff gegenüber, daß ein allmäliger Übergang, wie wir ihn in der Schule von Köln gesehen, nicht zum Ziele führen kann. Auf dieser Bahn ist kein Schritt möglich, der über das, was Meister Stephan geleistet hatte, hinausgeht. Um eine neue Entwicklung möglich zu machen, ist ein völliger Bruch mit der mittelalterlichen Kunstanschauung nöthig, wie wir ihn jetzt in den Niederlanden vollzogen sehen. Der ganze Charakter des Landes begünstigte einen kräftigen Aufschwung der Kunst. Es war bevölkert und reich bebaut, mit bedeutenden, wohlhabenden Städten, überall geordnete Verwaltung und nicht soviel Zwiespalt wie im deutschen Reich. Der fleißigen Gewerbtätigkeit gefellte sich ein blühender Handel, Sitte und Bildung waren bei den Bürgern, beim Adel und am glänzenden Hofe der Herzöge zu Hause. Auf solchem Boden tritt ein bahnbrechender Meister auf wie Hubert van Eyck, welcher sich die treue und ausschließliche Wiedergabe der Natur und des Wirklichen bis in alle Einzelheiten hinein zum Ziel setzt. Sein Realismus steht als die höchste Ausprägung des germanischen Geistes in der Kunst da, frei von allem fremden Einfluß und mit sich selbst beginnend.¹⁾

Wirkliche Persönlichkeiten hatte noch kein Meister der christlichen Welt so geschaffen wie Hubert van Eyck. Charaktere sind es vom Wirbel bis zur Zehe; aus dem Leben, wie er es vor sich sah, hat er sie gegriffen. Da ist jeder Stand, jedes Alter und jedes Geschlecht. Redlich und fest, schlicht und treu giebt sich ein jeder ganz wie er ist. Und nicht nur im Antlitz allein spricht sein Wesen sich aus, sondern auch in Körper, Haltung und Geberde. Die Gewänder gleiten nicht mehr in weichen Linien herab, sind nicht mehr, um Farbeneffecte hervorzubringen, dem Spiel des Zufalles überlassen, sondern bestreben sich, dem Charakter des Stoffes zu entsprechen und der Bewegung des Körpers zu folgen. Mönchskutte und Bürgerkleid, prächtiges Messgewand, königlicher Ornat und spiegelnde Rüstung, Alles ist treu bis in das Kleinste und Einzelne ausgebildet, während es sich dennoch harmonisch dem Ganzen unterzuordnen versteht. Nicht nur von den Gestalten gilt dies, auch von ihrer Umgebung. Für

¹⁾ Vgl. G. F. Waagen, Handbuch der niederländischen und deutschen Malerschule, I, S. 68 ff, sowie manche geistvollen Partien bei Hotho, die Malerschule Hubert's van Eyck.

den alterthümlichen Goldgrund, welcher Alles in eine ideale Sphäre erhebt, ist die Zeit jetzt vorüber. Mitten in das trauliche bürgerliche Gemach oder in die freie Natur sind die Vorgänge veretzt. Ebenso wahr und so besonders wie die Personen ist jeder Halm und jedes Blättchen ausgebildet. In mildem Sonnenschein ruhen die hohen Waldesbäume, die moosbewachsenen Felsen und das fruchtbare Thal mit dem breiten Silberstrom, der sich dazwischen entlangschlingt, den Städten, Schlössern und Abteien, die da beweisen, wie gut sich hier wohnen läßt, und dem fernen Schneegebirge am Horizont.

Auch in der italienischen Kunst ist es der Realismus, durch welchen der moderne Geist sich offenbart, aber der italienische und der germanische Realismus sind etwas Verschiedenes. Der Italiener stellt sich den Dingen ferner und wird dadurch fähig, sie freier und unbefangener zu sehen, das Ganze vor dem Einzelnen zu erkennen und vorherrschen zu lassen. Der Deutsche, der Niederländer dagegen tritt ganz nahe an alles Einzelne heran, faßt gewissermaßen jede Gestalt bei der Hand und schaut ihr unmittelbar in das Auge, gewinnt zu jedem, auch zu dem bescheidensten Object, bei der Innerlichkeit seines ganzen Wesens, ein nahes persönliches Verhältniß. Der formalen Vollendung kommt diese Auffassung weniger zustatten, weil oft die freie Uebersicht fehlt, weil unter der Fülle des Einzelnen oft die Klarheit, Ruhe und Einheit leiden. Die heitere Festlichkeit der Erscheinung, die wir im Süden finden, tritt gegen ein herberes, strengeres Wesen zurück. Und doch ist wieder in diesem übervollen Reichthum etwas Herzerquickendes, in dieser Wahrheit etwas Ergreifendes, dabei ohne jede Spur von Sentimentalität. Diese liebevolle Hingabe an die ganze Fülle des Realen führt in der Folge dazu, neben der religiösen Kunst auch die Darstellung des Profanen zu selbständigen Kunstgattungen auszubilden. Aus dieser Gefühlsweise entwickelt sich der Humor, der in den Niederlanden zwar erst in einer spätern Epoche seine eigentlichen Blüten treibt, in Deutschland aber sich schon im 15. und 16. Jahrhundert in voller Kraft und Mannigfaltigkeit entfaltete; denn der Humor liegt ja nicht bloß in dem Sinn für das Komische beschlossen, er tritt auch in dem Innigen, Gemüthvollen, Rührenden zu Tage, er ist jene Weltanschauung, die nichts zu gering achtet, alles Einzelne mit Liebe umfängt und im Kleinsten das Unendliche sieht.

Während demzufolge in der gleichzeitigen italienischen Kunst die Hingabe an den Realismus sofort mit entschieden weltlicher Gefinnung verknüpft ist, waltet im Norden und zunächst bei den van Eyck, eine tiefe religiöse Wärme; es geht das fromme Gefühl durch, Gott in seinen Werken zu erkennen. Bei aller Lebensfülle, aller Unmittelbarkeit des Wirklichen, sind doch die Gestalten von Andacht und Ehrfurcht durchdrungen. In Jedem prägt sich das Gefühl aus, daß er in Gegenwart des

Heiligen stehe, vor welchem die kecke That innehalten, das Aufbrauen der Leidenschaft verstummen muß, und selbst im stillen Frieden der Natur ist die Nähe Gottes zu spüren.

Dieser Geist waltet in dem Hauptwerk der Brüder van Eyck, dem von Hubert erfundenen und begonnenen, von Jan im Jahre 1432 vollendeten Genter Altar, der jetzt theils noch in St. Bavo zu Gent, theils im Berliner Museum zu finden ist. Aber an die Großartigkeit, die sich hier entfaltet, reicht kein anderes Werk der Schule heran. Selbst Jan van Eyck, obwohl er für die Folgezeit den Namen seines Bruders durch den seinigen verdunkelte, läßt da, wo er allein schafft, jenen Adel der Figuren, jene Größe des Auftretens, selbst jenen naturgemäßen Wurf der Falten vermissen, welcher eckigen, scharfen und kleinlichen Brüchen weicht. Seine Stärke liegt einerseits in der genauen bildnisartigen Auffassung, andererseits in zarter und vollendeter Ausführung des Einzelnen. Das Kleinste und Unscheinbarste weiß er zu belauschen und mit besonderem Reize zu umkleiden und bringt in miniaturartiger Ausführung wahre kleine Wunderwerke zu Stande. Der Ruf der van Eyck'schen Schule zieht Maler von allen Seiten herbei, nicht nur aus dem Lande selbst, sondern auch aus dem französischen Flandern, aus Holland und Deutschland, ja selbst einen Italiener, Antonello da Messina, welcher die flandrische Richtung und mit ihr die in neuer Weise ausgebildete Oelmalerei nach dem Süden verpflanzt. Aber mögen Rogier van der Weyden in seinem ergreifenden Pathos, Dirk Bouts in seiner stillen Feierlichkeit, Hans Memling in seiner Feinheit und zarten Milde noch so bedeutend sein, so fehlt doch eins: der wirkliche Fortschritt. Während die italienische Kunst sicher von Stufe zu Stufe dringt, scheint die Schule der van Eyck in mehreren Generationen sich innerhalb ihrer Grenzen wie im Kreise zu bewegen.

Die Geistesrichtung der germanischen Völker brachte es eben mit sich, daß hier die rein formale Ausbildung nicht so stark betont werden konnte, es fehlen die classischen Vorbilder, es fehlt die wissenschaftliche Ergründung der Formenwelt sowie die klare Heiterkeit des südlichen Lebens; das Fortbestehen der gothischen Formen in der Architektur ist der neuen Entwicklung ungünstig. In den Niederlanden führt der Mangel an Fortschritt gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu leerer conventioneller Manier, in Deutschland herrscht gerade nach dem Eindringen des flandrischen Einflusses äußerste Verwilderung des Geschmacks. Bald ist unter fortwährenden Reactionen des alten Geistes die natürliche Erscheinung verkümmert, bald unter einseitiger Betonung des neuen in das Rohe und Uebertriebene gesteigert. In den Arbeiten der besten Künstler stoßen uns oft Verzerrung und Häßlichkeit zurück. Dieses Wesen wird durch die Handwerksmäßigkeit des Betriebes genährt. Während in Italien die

Begeisterung für die Kunst durch die gesammte Nation geht, verhalten sich in Deutschland die höheren Stände, die Fürsten und Vornehmen, die Gelehrten, gleichgültig gegen die künstlerische Production, und diese hat lediglich im Bürgerstande Boden. Aber bei aller Tüchtigkeit des städtischen Lebens, sind hier doch die Verhältnisse und Anschauungen vielfach spießbürgerlich und beschränkt. Durch Eines aber zeichnet die gesammte deutsche Malerei unter dem Einfluß der niederländischen sich vor dieser aus, durch die Fülle der Erfindung. Wo mehr Erfindung ist, da kann auch nicht jene Stille sein, jenes Sich-in-sich-selbst-zurückziehen in der Nähe des Heiligen. Wirkliche Handlung geben die Künstler, an den Vorgängen selbst finden sie Interesse, auf den Kern der Dinge gehen sie los. Mit solcher Emsigkeit, Treue und Consequenz ihre Gedanken auszuführen, wie die Niederländer, lassen sie sich selten Zeit. Nicht das Ausführen, das Erfinden ist ihre Luft. Ein Entwurf folgt dem andern. Raftlos fühlen sie sich zu neuen Ideen, neuen Gestaltungen gedrängt. So kommen sie dazu, statt des Malens eine andere Technik auszubilden, welche es ihnen möglich macht, ihre Empfindungen mit weniger Aufwand von Zeit und Arbeit in das Leben treten zu lassen, und zugleich, sobald dieselben verwirklicht sind, sie sichtbar und genießbar werden zu lassen nicht nur einmal, an einem Orte, für einen Beschauerkreis, sondern als Gemeingut für alle Welt, fähig hierhin und dorthin zu wandern und jeden zu erfreuen.

So entstehen die vervielfältigenden Techniken, Holzschnitt und Kupferstich. Hier gewöhnen die Künstler sich an eine zeichnende Behandlung, und so ist es leicht erklärlich, daß sie auch bei Gemälden die Zeichnung vorherrschen lassen. In dieser sind sie den Niederländern meist voraus, wie sie ihnen auch, wegen des weit zahlreicheren Hervorbringens, in der Composition an Geschick überlegen sind. Doch an Geschmack, sowie in Farbe und malerischer Ausführung bleiben sie fast durchgängig zurück. Jene Klarheit mit Glut vereint, wie bei den flandrischen Meistern, erreichen sie nicht, und auch das Streben, mit der Farbe soviel zu leisten, so sehr das Einzelne treu, naturwahr und gefällig auszubilden, ist ihnen fremd. So legen sie zunächst auf die Umgebung weit weniger Gewicht, oft kehrt der alterthümliche Goldgrund wieder, oder er nimmt wenigstens die Stelle der Luft ein, während die Landschaft mit hohem Horizont darunter nur andeutungsweise, ganz ohne feineren Reiz, behandelt ist. Keine so schönen Gebäude, thurmreichen Städte und Schlösser, keine Durchblicke malerischer Kirchenhallen oder Gemächer mit dem verschiedensten Hausrath ausgestattet kommen damals bei ihnen vor; und auch die farbenprächtigen, gemusterten Gewänder, die glitzernden Rüstungen, der leuchtende Edelsteinschmuck sind weit weniger ihr Vergnügen. Das konnten jene wohl malen, die Monate und Jahre lang über einer und derselben

Arbeit fassen und zur Zierde dieses einen Werkes Alles, was sie vermochten, aufboten, nicht aber wer von Werk zu Werk getrieben wird, wie unsere deutschen Meister. Diese geringere Freude am Ausführen bringt freilich den Uebelstand mit sich, daß stets sehr viel den Gehülfen überlassen bleibt und daher die Arbeiten höchst ungleich und im Charakter handwerksmäßig werden. Dies wird dadurch genährt, daß die Hauptaufgaben kirchlicher Kunst durch die großen Flügelaltäre gebildet wurden, die in anderen Ländern nur ganz vereinzelt vorkommen, in Deutschland aber in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts allgemein verbreitet sind. Hier hat die Malerei im Vereine mit der Plastik zu schaffen, welche gewöhnlich die erste Stelle für sich in Anspruch nimmt, und sieht ihre Leistungen auf eine mehr decorative Wirkung angewiesen.

Eine desto bedeutendere Rolle spielen die vervielfältigenden Techniken im Kunstleben Deutschlands, das, wie das Land des Buchdruckes, so auch das Land des Bilddruckes ist. Ja der Holzschnitt, welcher der Erfindung des Buchdruckes voranging, hat diesem den Weg gebahnt, ihm nur noch einen Schritt zu thun übrig gelassen. Buchdruck und Bilddruck haben für ihre Entstehung denselben innern Grund, das Bedürfnis, jeden geistigen Gewinn schnell zum Gemeingut zu machen. Nicht blos die Fürsten und reichen Herren sollen das Vorrecht haben, ihre Hauskapellen und Gemächer mit schönen, frommen Bildern zu zieren. An dem, was der Künstler erfunden und gemacht, will auch der Ärmste seine Freude haben. Das genügt ihm nicht, wenn es in der Kirche als Altarschrein von weitem sichtbar vor ihm und der Gemeinde steht; er will es selbst und persönlich haben, mit sich herumtragen, in das eigene Haus es mitheimbringen können. Die großartige Bedeutung von Holzschnitt und Kupferstich ist in der geschichtlichen Forschung noch lange nicht genügend gewürdigt. Nicht der Kunstentwicklung allein kamen sie ja zu statten; für das gesammte Geistes- und Culturleben waren sie epochemachend. Der im Bilde verkörperte und vervielfältigte Gedanke ward, wie der in Wort und Druck gefasste, der Herold geistiger Bewegung.

Hauptsächlich als Kupferstecher ist denn auch der Meister thätig, welcher als Deutschlands größter Künstler in dieser Epoche und als Lehrer für die nächste dasteht, Martin Schongauer, schon von seinen Zeitgenossen so hoch in Ehren gehalten, daß sie ihn als „*pictorum gloria*“, der Maler Preis, bezeichneten. Seine Familie stammte aus Augsburg, er aber war in Colmar geboren und aufgewachsen, wo er am 2. Februar 1488 starb.¹⁾ Von hier aus verbreitete sein Einfluß sich über das ganze südliche Deutschland, und in Schwaben besonders bleibt keiner davon unberührt. Unter denen, welche der Heimat die flandrische Kunstart ver-

¹⁾ E. His, das Todesjahr M. Schongauer's. Archiv für die zeichnenden Künste, 1867.

mittelten, steht er an höchster Stelle. Er ist selbst ein Schüler des Rogier van der Weyden gewesen, das wird in einem Briefe des Lütticher Malers Lambert Lombard an Vasari ausdrücklich gesagt, und geht auch aus Schongauer's Werken mit Entschiedenheit hervor.

Alles, was wir als Verschiedenheiten der deutschen Kunstweise von der niederländischen kennen gelernt, gilt ganz besonders von ihm. Auch er ist mehr Erfinder als Darsteller, mehr Zeichner als Maler. Was ihm aber ganz eigenthümlich und dabei ein durchaus vaterländischer Zug ist, das ist die feelevolle Reinheit der Empfindung, die Alles verklärt, was er schafft. Trotz seiner flandrischen Schule wacht in ihm wieder der alte heimische Idealismus mit seinen Vortheilen und Nachtheilen auf. Mag er von der neuen realistischen Kunstart auch noch soviel aufgenommen haben, mag er durch sie besonders zu einer grossen Schärfe in der Zeichnung gekommen sein, so daß er die Glieder, namentlich die Hände, gewöhnlich zu mager bildet, und bei den Gewändern, die sonst in den Hauptmotiven glücklich sind, die eckigen, unschönen Brüche der Niederländer vorherrschen läßt; so tritt uns dennoch in seinen Gestalten jene hohe Idealität entgegen, welche der deutschen Kunst in der vorigen Epoche eigen war. Eine holde, unbefangene Lieblichkeit, eine stille Freudigkeit und Gottesahnung, eine Innigkeit des Gemüthes, wie bei den grossen kölnischen Malern, sehen wir bei ihm. Und doch ist seine Auffassung wieder im Grundton eine verschiedene. Nicht Kindlichkeit wie bei den Kölnern waltet bei ihm. Den Charakter seiner Gestalten möchten wir im Gegensatz hiezu, wie zu der ernsten Männlichkeit des Hubert van Eyck, als den einer milden Weiblichkeit, einer reinen Jungfräulichkeit bezeichnen. Dabei waltet überall eine holde Bescheidenheit im Auftreten, die noch mehr Schönheit und Bedeutung, als äusserlich zur Erscheinung kommen, im Innern verbirgt. Mögen aber seine Gestalten idealer Natur sein, so entbehren sie doch keineswegs der Individualität, und wenn auch in den männlichen Köpfen oft eine zu grosse Weichheit herrscht, so sind dafür die weiblichen von lauterer Schönheit. Neben dieser Zartheit und Innigkeit offenbart sich aber auch bei Schongauer ein kühner Hang zum Phantastischen, in welchem der nordische Geist des Mittelalters fortlebt. Auf seiner Verführung des heiligen Antonius (Bartsch 47) ist in den abenteuerlichen Gestalten der acht Dämonen, welche, mit allen Schrecken, die sich nur erfinden lassen, ausgestattet, den Eremiten in die Luft emporgerissen haben, Alles, was bei dem Künstler sonst noch von einer gewissen Scheu und Unsicherheit in den Bewegungen zu finden ist, besiegt; hier tritt dem Beschauer eine so zügellose Keckheit und hinreissende Gewalt entgegen, daß selbst Michelangelo sich bekanntlich versucht fühlen konnte, dies Blatt in der Jugend zu copiren. Von minder günstiger Seite aber zeigt sich dies phantastische Element in den Szenen aus der Leidensge-

schichte des Herrn. Solche Scenen giebt Schongauer wie die meisten seiner Landsleute besonders gern, während den Niederländern durchweg friedlichere Vorwürfe zusagen, und sie nur selten an Darstellungen gehen, in denen Kampf und aufbrausende Leidenschaft vorherrschen. Wenn der schleichende Verräther naht, die wilde Rote den Heiland ergreift, wenn heuchlerische, aufgeschwemmte Pfaffen ihn verdammen und der laute Hohn, die freche Mißhandlung von Alt und Jung über den Gottessohn hereinbricht, ist überall, um Rohheit und Verworfenheit der Widersacher zu schildern, die äußerste Häßlichkeit und Verzerrtheit als Mittel gewählt. Aber auch hier erreicht er, wie in seiner großen Kreuztragung (Bartsch 21) oft eine staunenswerthe Großartigkeit der Composition, und unmittelbar neben fratzenhaften Gestalten treten Züge der schönsten Milde und Innigkeit auf, wie in den Darstellungen des Heilands am Kreuze. Außerdem gehört Schongauer zu denjenigen, welche Momente des wirklichen Lebens als selbständige Vorwürfe der künstlerischen Darstellung wählen. Er hat eine Bauernfamilie, die zu Markt zieht, zwei sich raufende Lehrlinge, einen Müller mit dem Esel gestochen.

Unter seinen Gemälden kamen zwar viele handwerksmäßige Werkstatt-Arbeiten vor, aber das ganze Vollgewicht seines Könnens ruht in jenen wenigen Bildern, die man als eigenhändige Schöpfungen von ihm betrachten kann, den Altarflügeln aus Kloster Isenheim im Museum zu Colmar und der »Madonna im Rosenhaag« in der Sakristei der dortigen Martinskirche. Dies ist ein schöner, tief dichterischer Gegenstand, den die kölnischen Meister schon liebten, und welcher recht der deutschen Empfindung entspricht. Der Italiener liebt es mehr, die Gottesmutter als thronende Himmelskönigin darzustellen, der Deutsche will sie nahe und ächt menschlich sehen. Auf einfacher Gartenbank sitzt sie mit dem Kinde in mehr als lebensgroßer Gestalt, unter dem Fusse saftiges Grün, vor einer blumenreichen Hecke mit kleinen gefiederten Gästen, hinter welcher lauter Goldglanz strahlt. In dem Antlitz der heiligen Jungfrau spricht sich ein wahrhaft persönlicher Charakter aus. Nicht nur Reinheit strahlt aus ihren Zügen, sondern in hohem Ernst, gemischt mit leiser Wehmuth, ist sie sich ihrer eigenen Sendung und der Bestimmung des Knaben, der sich an sie schmiegt, bewußt. Von hier ist freilich noch weit bis zu den Schöpfungen eines Hubert van Eyck, aber seit ihm war im Norden nichts geleistet worden, was an Majestät und Hoheit neben Schongauer's Madonna besteht. Die Größe des Stils zeigt sich auch in der bei aller Herbheit edlen Zeichnung des Körperlichen und im grandiosen Wurf des Gewandes. Ein solches Werk erklärt das geistige Uebergewicht Schongauer's und seinen Einfluß auf Nah' und Fern, es zeigt die Summe alles in der damaligen deutschen Kunst Erreichbaren und ist der Punkt, von welchem die fernere Kunstentwicklung bis zu Holbein ihren Ausgang nimmt.

Der schwäbischen Malerei, in die wir zunächst einzukehren haben, kommen die Einflüsse Schongauer's besonders zu statten; sie bleiben nicht auf die Gegenden des Oberrheins beschränkt, sondern sie dringen auch weiter nach Osten, bis Ulm und Augsburg vor. Hier wird die realistische Richtung durch ein feineres Schönheitsgefühl gemildert, das namentlich gegen das herbe Wesen der fränkischen Schule in erfreulichem Gegensatz steht, und auch eine grössere Ausbildung der Farbe und der rein malerischen Empfindung wird hier erreicht. Der bedeutendste Meister der Schule von Ulm an der Grenze des 15. und 16. Jahrhunderts ist Bartholomäus Zeitblom, in dessen Gemälden allerdings Schongauer's Anmuth der Empfindung, fein feelenvoller Ausdruck nicht erreicht werden, wohl aber eine edle Wahrheit, Schlichtheit und Lauterkeit waltet. Um dieser Eigenschaften wie um des ächt vaterländischen Typus der Köpfe willen hat ihn Waagen den deutschesten Maler genannt.¹⁾ Vielleicht ist aber sein Wesen eher noch specifisch schwäbisch, bei seiner Einfachheit und Aufrichtigkeit, die manchmal in scheue Unbehülfigkeit umschlagen, bei dieser Art, die sich nicht recht zu geben weiß und nicht genug aus sich herausgeht. Dennoch sind seine Gestalten, wenn auch noch befangen und nicht lebhaft genug in der Bewegung, stets wohlgebildet, er übertrifft die meisten seiner deutschen Zeitgenossen an Geschmack, Adel der Gewandung, Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der Farbe. Die gehaltvolle Verständigkeit, die Milde und Wärme seiner religiösen Empfindung sind der Nation würdig, aus welcher die Reformation hervorging.

Noch entschiedener ist aber vielleicht die Entwicklung der Augsburger Malerei, in welcher damals das Streben nach Lebenswahrheit und nach Bewegtheit der Handlung stärker hervortritt und in welcher endlich die Ausbildung eines wahrhaft modernen Stils durch den Anschluß an die Formen der Renaissance erreicht wird. Zwei Meister, Hans Burckmair und Hans Holbein der Ältere thun die ersten entscheidenden Schritte. Die vollen Resultate dessen, was sein Vater begonnen, treten uns dann bei dem jüngeren Hans Holbein entgegen, er betritt erst wieder ganz die Bahn Hubert's van Eyck, und ist, natürlich in der veränderten Weise, welche die Wandlungen der Zeit herbeiführen, als dessen wahrer Nachfolger anzusehen. In ihm gelangt der germanische Realismus zur höchstmöglichen Vollendung, wird aber zugleich von seiner Einseitigkeit befreit.

Aber ehe wir von diesen Künstlern selbst reden, wollen wir den heimatlichen Boden betrachten, auf dem sie stehen.

¹⁾ Handbuch der niederl. und deutschen Malerschulen, I., S. 185.

Jacob Fugger. Silberstiftzeichnung von H. Holbein dem Älteren, Berlin.

II.

Augsburg am Beginn der Neuzeit.

Ienn Nürnberg wegen seines alterthümlich-vaterländischen Charakters eine Lieblingsstadt der deutschen Nation ist, so steht doch Augsburg, die alte schwäbische Reichsstadt, kaum neben der fränkischen zurück in dem geschlossenen Charakter ihrer ganzen Erscheinung. Aber in Nürnberg, mag hier auch die bürgerliche Baukunst an Werken der Renaissance-Epoche reich sein, überwiegt doch im Ganzen noch das späte Mittelalter; Augsburg dagegen zeigt noch entschiedener das Gepräge der Renaissance. Diese hat hier so kräftig Fuß gefasst, daß ihre Cultur und Kunst die Alleinherrschaft behauptete und fast alle

Spuren vergangener Perioden verwischte. Auf dem höchstgelegenen Punkte der Stadt thront freilich die gothische St. Ulrichskirche, schlank, stolz und weiträumig, die Umgebung beherrschend, und unten im Thale liegt der Dom, an dem so viele Jahrhunderte ihr architektonisches Können versucht, mit doppeltem Chor nach West und nach Ost, hier gothisch, dort romanisch, mit den berühmten Bronce-thüren des elften Jahrhunderts, mit den Glasgemälden, die zu den ältesten in Deutschland gehören. Aber durch die älteren Kirchen wird Augsburg's moderne Physiognomie nur wenig modificirt. Weder in Anlage noch Ausführung von besonderer Originalität, sind sie nicht bedeutend genug, um sich bemerklich zu machen. Auch werden ihre Thürme durch keine Spitzpyramiden mehr gekrönt. Diese sind dem modernen Sinne zum Opfer gefallen, der sich Alles anzupassen bestrebt war und sie durch zwiebförmige Helme ersetzt hat.

Die kirchliche Architektur tritt gegen die weltliche zurück. In dem Mittelpunkte der Stadt, neben dem Perlachthurm, der sie majestätisch überragt, baut sich ernst und imposant das Rathhaus empor, das Elias Holl in den Jahren 1615 bis 1620 errichtete, und das den glänzenden Goldenen Saal in seinem Innern birgt. Nichts Schöneres kann man sich denken, als von hier aus gegen Sanct Ulrich hinaufzublicken, die prächtige Maximilianstrasse entlang. Nicht so schnurgerade, einförmig und langweilig, wie unsere modernen Strassen, sondern in leichter, eleganter Krümmung zieht sie sich hin; unsere Vorfahren haben sich besser auf malerischen Reiz und perspectivische Wirkung verstanden. Hier steht Palast an Palast; überall der heitere Glanz des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, breite und wohlgeordnete Verhältnisse, kräftig ausladende Formen, reiche, energische Verzierungen voll üppiger Lebendigkeit. Ab und zu noch ein Haus mit den Fresken geschmückt, welche damals glühende Phantasie und sinnige Prachtliebe auf die breiten Wandflächen gezaubert. Allegorie und Mythologie bunt durcheinander; oben und unten übermüthige Liebesgötter, für beides verwendbar, ein schimmernder und strotzender Olymp sinnlich schöner Gestalten in Jubel und Bewegung. Einst war nach dem schönen Brauch, der einem glücklicheren Himmel entlehnt ist, durch solche Gemälde die ganze Stadt zu einem bunten Bilderbuche gemacht; aber jedes Jahr und Jahrzehnt hat daran rücksichtslos zerstört und geplündert, und das noch Vorhandene mindert jeder Tag. Burckmair's Kriegsbilder in der St. Annengasse gehen allmählich zu Grunde, Matthäus Kager's köstliche Bilder am Weberhause sehen bald dem Untergange entgegen, und nur Weniges steht so frisch und wohl erhalten da, wie in der Philippine-Welser-Strasse jene Fassade des jüngeren Por-denone. Einst aber, im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts, haben an solchen Malereien die ersten Meister, wie Hans Burckmair und Albrecht Altdorfer, ihre beste Kraft erprobt. Dann, in den Zeiten des

Verfalls, zeigen die Künstler, deren manierierte Kirchen- und Staffeleibilder uns anwidern, sich hier zwar abenteuerlich und barock, aber kühn, großartig und phantasievoll. Und noch immer ist der heitere, festliche Eindruck zwar verkümmert, doch nicht verwischt.

Mit den Denkmälern des einzelnen Familienglanzes gehen die Denkmäler des bürgerlichen Gemeinfinnes, die öffentlichen Gebäude, den Wettstreit ein, und neben die Patricierwohnungen stellen sich die prächtigen Zunfthäuser der Weber, der Bäcker, der Metzger, theilweise gleichfalls Schöpfungen des Elias Holl. Auch das Zeughaus hinter Sanct Moritz hat er erbaut, es war sein Erstlingswerk. Große Geschütze von herrlicher Arbeit, mit Bildwerk geziert, sind beiderseits am Eingang in langer Reihe aufgeföhren. Ueber dem Portal prangt das Bronzebild des himmlischen Kriegers, des Erzengels Michael, der das Schwert gegen den niedergeworfenen Satan schwingt. »Belli instrumento, pacis firmamento« lautet die Inschrift der Fassade; die Bürger wußten, daß Wohlstand, Kraft und Gedeihen nur beruhen konnte auf Wehrtüchtigkeit und selbständiger Kraft. Darum stand Augsburg auch gegen außen trutzig und wohlbefestigt da. Seine Wälle und Gräben, seine halbverfallenen Mauern und kräftigen Thürme bilden noch jetzt den großartigsten Schmuck der Stadt, an malerischen Ansichten und an alten Erinnerungen reich. Zu den anziehendsten Monumenten der Vorzeit aber gehören die bildergefchmückten Brunnen, die man fast auf allen Gassen und in allen Höfen sieht. Die größten und prächtigsten sind die drei ehernen Brunnen in der Maximilianstraße, am Schluß des sechzehnten und am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts von den niederländischen Bildhauern Adrian de Vries und Hubert Gerard geschaffen, nicht mit Heiligen der Kirche geschmückt, sondern mit den Statuen des Mercur, des Hercules und des römischen Kaisers Augustus, zu dessen Füßen die Götter der vier Augsburger Flüsse und Flüschen ruhen, und der die Hand segnend ausbreitet über seine zu solchem Glanz und zu solcher Größe gediehene Colonie. Daß sie ihm Ursprung und Namen verdankt, hat die alte Augusta Vindelicorum niemals vergessen. Sie allein von so vielen Städten, die nach Augustus getauft worden, hielt diesen Namen durch alle Jahrhunderte fest, und als jenseit der Alpen der Geist des Alterthums wieder zu erwachen begann, da befand sie sich, eine Römerstadt zu sein; der neuen Cultur, die von Italien her eindrang, öffnete sie Thür und Thor und ward ein Hauptplatz der deutschen Renaissance.

Geraume Zeit nachdem Hans Holbein der Aeltere hier geschaffen hatte und Hans Holbein der Jüngere hier herangewachsen war, entstanden freilich erst jene Schöpfungen, die den heutigen Charakter Augsburg's bestimmen, und es ist eine ziemlich späte Renaissance, die hier überwiegt. Aber jener Umschwung des Geistes und des Geschmacks, dem

sie zu danken sind, kündete sich bereits damals an. Der Schwerpunkt von Augsburg's Geschichte liegt in der Uebergangsperiode von dem Mittelalter zur Neuzeit¹⁾.

Schon durch die Lage war der Reichsstadt ihre Bedeutung und Bestimmung vorgezeichnet. Die Anhöhe, auf der sie ruht, der lustige Bühl, wie es in Merian's Topographie²⁾ heisst, gehört zu den letzten Ausläufern der bairischen Hochebene und macht die Stadt auch zu einem strategisch wichtigen Punkte, der die Gegenden an Lech und Donau beherrscht. Aber nur wider den Feind steht sie trotzig und verschlossen da; gern und gastlich öffnet sie sich dem Freunde. In ihr ist immer Verkehr, zwei benachbarte Gauen, Schwaben und Baiern, stossen hier zusammen; hier geht die Strasse nach den Alpen, nach Italien vorbei. Aus keiner gesegneten, reich bebauten Flur ragt Augsburg empor, das Lechfeld ist eine öde, dürrtige Gegend, aber die rüstige Anstrengung weifs auch aus schlechtem Boden den Bedarf zu gewinnen. Dazu ist, wie schon vor Alters gerühmt wird, die Luft heilsam und frei und »um und um eine weitsschweifige Weid', ein feist letticht Erdreich, lustige Felder, zum Geflügel und andrem Wildpret bequem, mit den schönsten Forsten umgeben.« Alles, heisst es, was der Mensch bedarf, oder erfinden und begehren mag, ist hier zu bekommen. Und so ist Augsburg ehemals vielfach befangen und gepriesen worden als eine »schöne, lustige, zierliche, wohlerbaute, saubere, ganz bequem gepflasterte, mit fröhlichem Volk und sonderlich schönen Weibspersonen, künstlichen Handwerkern und dergleichen begabte Stadt.«

Der Hauptvortheil der Lage ist ihr ausserordentlicher Wasserreichtum. Der Lech, der sich unterhalb Augsburg's mit der Wertach vereinigt, ist kein schiffbarer Strom, der an und für sich den Handel begünstigte. Aber dem Gewerbe nach jeder Richtung hin dienen durch ihr grosses natürliches Gefälle diese beiden Flüsse, welche mit noch zwei kleineren Bächen die ganze Stadt in unzähligen Armen durchschneiden. Augsburg ist auf das Gewerbe angewiesen, das mit Fleifs, Kraft und Kenntnifs ausgeübt, es auf seine Höhe gebracht hat, und erst hierauf fussend konnte der glänzende Handel sich entfalten, der immer erst in zweiter Linie steht.

So mufs denn auch die ganze politische Entwicklung³⁾ darauf hin-

¹⁾ Vgl. die vortrefflichen Augsburger Studien bei W. H. Riehl, Culturstudien aus drei Jahrhunderten. — Die Architektur der Renaissance in Augsburg ist kürzlich in W. Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance, S. 403 — 423, meisterhaft geschildert worden.

²⁾ Topographia Helvetiae, Sueviae etc. 1642.

³⁾ Für die Geschichte der Stadt sind benutzt: Marx Welfer, Chronika der Weltberühmten Reichs-Stadt Augspurg, übersetzt durch Engelbert Werlich, ergänzt durch eine von Wolfgang Hartmann beforgte Uebersetzung von A. P. Gasser's »Annales civitatis ac reipublicae

drängen, daß denjenigen Bürgern, welche die eigentlich gewerbtreibenden sind, das Uebergewicht in der Regierung zufiel. Erst nachdem die große demokratische Reform in der städtischen Verfassung vor sich gegangen ist, kann Augsburg allmählich sich zu der Stellung emporheben, die ihm gebührt. Bis zum Jahre 1368 wurden Rath und städtische Aemter »durch gnädigste Verwilligung der römischen Kaiser und ihrer Vögte« allein aus den Geschlechtern besetzt. Jetzt aber will es den gemeinen Mann bedünken, die Herren gingen zu sehr ihrem Privatvorteil nach, und außerdem giebt es fortwährend Streit und Zwiespalt unter den Patriciern selbst. Nachdem man sich lange im Stillen beschwert, ergeht man sich jetzt in lauten Klagen. Man beruft sich auf Straßburg und Zürich, wo schon vor Jahren die Gewalt der Geschlechter beschränkt und diese gehörig »eingetrieben« waren. Endlich kommt es zur That. Am 30. October wird der Anschlag unverfehens ausgeführt. Vor Tagesanbruch hat das Volk, oder, wie die Chroniken sagen, »der Pöbel«, die Straßen besetzt und steht früh Morgens in gewaffneten Haufen vor dem Rathhaus. Erschreckt geben die Bürgermeister und der schleunig zusammenberufene Rath klein bei; ganz freundlich, ja dienstfertig lassen sie die Rottirer fragen, was ihr Begehre sei, und mit gebührender Bescheidenheit und Ehrerbietung wird ihnen die Antwort zu Theil: für ihren Leib und ihre Güter sollten sie ganz und gar nichts zu besorgen haben, es geschehe solches allein um des gemeinen Nutzens und besseren beständigen Friedens willen; nur Stadregiment und Aemter sollten sie mit ihnen theilen. Da ihm nichts Andres übrig blieb, willigte der Rath in ihr Begehren, daß erstens die ganze Bürgerchaft in Zünfte abgetheilt werden und die Zunftmeister Sitz und Stimme im Rath erhalten sollten, zweitens aber von den beiden jährlich eingesetzten Bürgermeistern der Eine stets aus den Zünften gewählt würde. Solches ward beschlossen und feierlich beschworen auf hundert Jahr und einen Tag, was nach deutschem Recht soviel als für ewige Zeiten heist. Als demnach der Aufruhr, der ein so seltsam und schrecklich Ansehen gehabt, ganz unvermuthet ein nahes Ende genommen, war der Rath so froh darüber, daß er der Bürgerchaft ein ansehnliches Geschenk Wein verehrte. Den trank man noch denselben Abend lustig und guter Dinge aus und befestigte beiderseits die Freundschaft von neuem. Gegen diese Aenderung des Regiments hat nachher selbst Kaiser Karl IV.,

Augsburgerius 1595. Dann: Handschriftliche Chronik von 1565, auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, die Geschichten Augsburg's von P. von Stetten, E. von Seida, Gullmann; David Langmantel's Historie des Regiments ■ Augsburg, 1725. Paul von Stetten. Erläuterungen . . . aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg 1765 u. s. w. — Neuerdings erschienen: Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis in's 15. und 16. Jahrhundert, herausgegeben durch die historische Commission bei der Königl. Bayrischen Academie der Wissenschaften, Band IV. u. V. Augsburg. Leipzig 1865, 1866.

»welcher doch ein hochverständiger Fürst und des Papstes bester Freund gewesen,« nichts zu erinnern gehabt.

Augsburg's Geschlechter hatten nicht einmal gegen den eigenen Vortheil gehandelt, indem sie einen Theil ihrer Vorrechte aufgaben. Was sie gegen innen verloren, gewannen sie gegen aussen wieder durch die Stellung, welche ihre Heimat jetzt immer entschiedener in Anspruch nahm. Freie Reichsstadt war Augsburg schon seit Conradin's Zeit, unter dem es um vieles Geld die Oberhoheit der schwäbischen Herzöge abgelöst. Und auch gegen den Kaiser stand es ziemlich unabhängig da, wenn gleich das Malefiz- und Halsgericht bis 1447 noch bei dessen Vögten war. Kaiser Ludwig der Baiern, Ruprecht, Sigismund begabten es mit vielen Privilegien. Durch jene Verfassungserneuerung war nun der erste Schritt zur ferneren freiheitlichen Entwicklung geschehen.

Der Gang, welchen dieselbe von nun an nahm, spiegelt im kleineren Rahmen dasjenige ab, was damals ganz Deutschland bewegte. Es ist eine Entwicklung unter fortwährenden Kämpfen, die hervorgerufen sind durch die traurigen Zustände des Reiches, die Machtlosigkeit des Kaisers, die Unsicherheit und Unordnung überall. Frieden gegen aussen giebt es beinahe nie; eine Fehde nach der anderen ist auszufechten. Besonders gegen die benachbarten bairischen Herzöge ist die Feindschaft traditionell. Oft beschwichtigt, lodert der Zwist immer wieder von neuem auf. Die Baiern fallen in das reichsstädtische Gebiet und überrumpeln die Ortschaften. Auf beiden Seiten der Reichsstrasse wird Alles verheert, geplündert und in Rauch gen Himmel geschickt. An Raub und Brandschatzungen haben sie meistens nicht genug; sie versperren öfters der Stadt den Lech, um ihr durch Wassermangel Schaden zu thun. In allen solchen Kriegsfällen geht es den Familien, welche Güter von Baiern zu Lehen haben, wie die Langmantel, am schlimmsten. Man zieht ihre Besitzthümer ein und giebt sie nur gegen schweres Geld wieder heraus. Zugleich verbieten die bairischen Fürsten ihren Unterthanen die Zahlung aller jährlichen Renten und Schulden, die sie an reichsstädtische Bürger zu entrichten haben und unterlagen den Augsburgern jede Hantirung und jeden Verkehr im bairischen Land. Im Jahre 1409 wird sogar von den Baiern das Grenzdorf Friedberg, ein Name der wie Spott klingt, befestigt, eine beständige Bedrohung der Stadt, für Alle, die daraus Verbrechen und Schulden halber entlaufen sind, ein Asyl, »nicht mit geringem Schaden und Hohn gemeiner Stadt Augsburg«.

Und nicht nur die wirklichen Fehden störten Ruhe und Verkehr. Auch in Friedenszeiten war Habe, Gut und Leben der Bürger durch die Straßenräuber bedroht, welche die Landleute überfielen, die Reisenden beraubten, die Waarenzüge der Kaufleute abfingen und ganze Dörfer in Brand steckten. Wenn man solcher Gefellen habhaft ward, so machte man kurzen

Proceß mit ihnen, und war mit dem Galgen gleich bei der Hand. Aber es war immer frischer Nachwuchs da; herabgekommene Ritter, Flüchtlinge aus den Städten, bairische Hofleute stellten ihr erhebliches Contingent, und immer waren als Rückhalt die bairischen Fürsten da, die offen und heimlich der Reichsstadt jeden Trutz und Schaden boten. Die Stadt Wasserburg am Inn war ein förmliches Raubnest, ein Zufluchtsort aller Uebelthäter, bis sie im Jahre 1465 unter Zustimmung der Kaisers gestürmt und abgebrannt ward. Hierzu hatten die Augsburger sich sogar, was selten genug vorkam, mit ihrem Bischof verbunden.

Jene Fehden werden ohne jede Achtung vor dem Privateigenthum, voll Graufamkeit und Gewaltthätigkeit geführt; aber auch an das Schlimmste gewöhnt man sich, und da sie gar nicht mehr aufhören, beginnt man es nicht so ernst damit zu nehmen. Als Augsburg im Jahre 1492 durch Herzog Ludwig von Baiern-Landshut belagert wird, da berichten die Chroniken, daß, wiewohl es sonst beiderseits ganz feindselig und viehisch zugegangen sei, die Bürger doch nicht von ihrer Frömmigkeit, Treue und Aufrichtigkeit, oder, wenn man's recht nennen möchte, ihrer deutschen Einfalt gelassen, sondern dem Feind, so oft er's begehrte, Malvasier, Lebzelten und Confect ins Lager hinausgeschickt hätten.

Dieser Herzog Ludwig war der Todfeind der Stadt. Er stand ihr gegenüber wie gleichzeitig der brandenburgische Markgraf Albrecht Achilles den Nürnbergern, Graf Ulrich von Württemberg den Bürgern von Ulm und Eßlingen gegenüberstand. Denn damals, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, unter Kaiser Friedrich's III. trostlosem Regiment, gingen die gleichen Bewegungen und Kämpfe durch ganz Deutschland hin. Das war nirgend ein bloß persönlicher Streit, Fürsten und Adel traten dem freien Bürgerthum überhaupt entgegen, dessen Wohlstand, Bildung und Thätigkeit ihnen ein Dorn im Auge war, und welches Gut und Blut an die Erkämpfung seiner Unabhängigkeit setzen mußte. Bis zur völligen Erschöpfung aller Kräfte hüben und drüben, bis »beide Theile nach vielfältigem Jammer und Trübsal dieses Wefens müd worden,« währte stets der Krieg, um durch einen gänzlichen und ewigen Frieden, der aber niemals lange dauerte, beschlossen zu werden.

Mag indefs Handel und Wandel auch noch so sehr gestört werden, die Zustände bringen auch ihr Gutes mit sich: sie nöthigen die Bürger, mit eigener Kraft für ihre Freiheit einzustehen, nicht bloß durch Söldner sich vertheidigen zu lassen, sondern selbst die Waffen zu führen. Erst sind sie zu Anstellung einer Schlachtreihe ziemlich ungeschickt und ziehen je zwei und zwei, wie die Schulknaben, »in langer, kindischer und ungereimter Ordnung,« so daß sie von den Fremden schimpflich ausgelacht werden, zu Felde. Dann aber benutzen sie jeden friedlichen Moment, um was zum Kampf gehört zu erlernen, und stellen sich einen erfahrenen Kriegs-

mann als Obersten an. Unterdeß aber ist im Jahre 1487 auf kaiferlicher Majestät Anregung der Schwäbische Bund von den Fürsten und Prälaten, den Grafen und Rittern, den freien und Reichsstädten des Gaues gegründet, um durch kräftiges und gewaffnetes Zueinanderstehen den Frieden zu wahren. Am 3. December des folgenden Jahres begehren nun auch Rath und Gemeinde von Augsburg in dieses Bündniß einzutreten, in welchem sie bald eine hervorragende Stellung einnehmen, und das ihnen gegen die bairischen Nachbarn den besten Schutz gewährt. Nicht lange danach, schon im Jahre 1492, findet auch die erste größere Kriegsunternehmung des Schwäbischen Bundes statt, als er wider Herzog Albrecht von Baiern zieht, über den die Reichsacht verhängt war. Es muß ein prächtiger Anblick gewesen sein, als das vereinigte Kriegsvolk damals durch Augsburg marschirte, die Ulmer als die Stärksten und Stattlichsten von Allen, denn sie haben 77 Reiter und 400 zu Fuß, und dazu »die größte Karrenbüchse unter all andern, so siebenzig Centner gewogen und das Kätherlin von Ulm genannt ward.«

Wie aber die ganze deutsche Nation nicht durch Kriegsnoth allein, sondern durch mannigfaltiges anderes Unglück heimgefucht ward, so Augsburg ebenfalls. Schrecken und Aufregung weichen aus den Gemüthern nicht. Ist das eine Schlimme überstanden, so wird vielleicht am Himmel ein Komet sichtbar, der neues Uebel zu verkünden scheint, und es trifft auch immer wieder irgend etwas ein, was als Erfüllung dieser himmlischen Drohung betrachtet werden kann. Nachrichten von Erdbeben, von großen Theuerungen kehren unaufhörlich wieder. Dann kommt einmal, wie im Juni 1474, ein großer Sturm, welcher durch das ganze Land faßt, aber in Augsburg besonders verheerend ist, die neuerbaute Ulrichskirche zusammenstürzt und fünfunddreißig Menschen unter ihren Trümmern begräbt, Dächer fortweht, Bäume entwurzelt, die Tücher von der Bleiche in den Lech weht, die Diebe vom Hochgericht reißt. Seuchen treten auf, deren Verheerung eine furchtbare ist; die Pest von 1420 rafft 16000 Menschen, die von 1462 11000 hin. Mitten unter den größten Kriegswirren brach diese herein, und als ein Strafgericht von oben ward sie wie alle ähnlichen Erscheinungen angesehen. »Damit wir Menschen nicht allein einander bei den Haaren herumzögen, schickte Gott der Herr nach diesem auch die Pestilenz unter das Volk« — so reden die alten Nachrichten davon.

Solche Ereignisse haben überall dieselbe psychologische Folge. Das Gemüth jedes Einzelnen wird auf das heftigste erschüttert. Frömmigkeit und Inbrunst nehmen zu, die religiöse Hingebung, Sehnsucht und Zerknirschung sind so glühend wie nie zuvor. Und neben der Steigerung des religiösen Sinnes die größte Mißachtung, der eingewurzelte Haß gegen die Priester, welche dem religiösen Bedürfnis so wenig Genüge

thun, durch ihre Habfucht und ihren Lebenswandel das grösste Aerger-
niss erregen.

Unausgesetzte Zwiftigkeiten mit der Geiftlichkeit mußten in Augsburg ganz befonders vorkommen, das nicht nur freie Reichsftadt, fondern auch bifchöfliche Refidenz war. Zwei felbftändige Mächte waren von den nämlichen Mauern umfchloffen; der Bifchof ging nicht mit den Interellen der Stadt, fondern verfolgte befondere Zwecke, die jenen Interellen oft fchnurgerade entgegenliefen. Die Geiftlichen, welche mit den Bürgern lebten, waren doch von den ftädtifchen Gerichten eximirt und der Gerichtsbarkeit des Bifchofs unterworfen. Hiezu kommen die grofsen Einnahmen und die noch gröfsere Habfucht des Klerus, das müfsige Wohlleben, welches zu der angestregten Thätigkeit der Bürger in ftarkem Gegenfatz ftand. Der Bifchof von Augsburg konnte fich die Einnahme von mehr als taufend Pfarren zu Nutze machen, mußte aber feinerfeits auch wieder jährlich feinen Tribut an die päpftliche Kammer zahlen. Selbft von den beften Bifchöfen wird geklagt, wie fehr fie auf den eigenen Nutzen abgerichtet gewesen und mit wie filzigen Auflagen fie ihre Unterthanen beſchwert. Ja nicht nur die eigenen Hinterlaſſen ziehen die Bifchöfe zu Abgaben heran, auch mit den Pächtern und Bauern der Bürger verſuchen ſie wider alles Recht und Herkommen das Nämliche, als ob dieſelben ihre Leibeigenen wären. Selbft Waffengewalt wenden ſie an, um zum Ziele zu kommen. Bifchof Friedrich von Zollern zieht aus ſolchen Gründen im Jahre 1490 gegen die Bauern von Menchingen zu Felde und belagert ſie; als die Augsburger ihnen zu Hülfe kommen, macht er ſchnell Frieden, und als dieſe dann wieder abgezogen ſind und die Bauern ihre Waffen niedergelegt haben, fällt er ohne Treu und Glauben über ſie her. Zu verſchiedenen Malen hört man, daſs die Stadt vom Bifchof, der allerlei Anſprüche erhebt, beim Papſt verklagt wird; denn wer, ſo lautet die ewige Beſchwerde, „wollte dieſe vollen Wänſt“ erfüllen!“ Und nicht zu Erpreſſungen allein wird der Name des heiligen Vaters benutzt. Eine päpftliche Bulle wuſte man im Jahre 1475 zu erlangen, um eine biſchöfliche Beſtimmung zu beſtätigen, welche den Augsburgern das Canonicat ganz verſchloſs, um daſſelbe allein dem Landadel vorzubehalten und dadurch deſto ſicherer eine den ſtädtiſchen Interellen entgegenſtehende Partei zu bilden. Trotz und Unrecht gegen die Stadt, welche den Reichthum des Kapitels und der Geiftlichkeit ſtets durch ſoviel fromme Stiftungen vermehrt hatte, waren ſchreiend genug. In Kriegszeiten neigen die Bifchöfe ſich oft den Gegnern der Reichsftadt zu; mit den Erbfeinden, den Baiern, ſtecken ſie gewöhnlich unter einer Decke. Bei einer ſolchen Veranlaſſung war es geſchehen, daſs im Jahre 1388 der Rath die biſchöfliche Pfalz niederreiſen und ſchleifen lieſs. Auch bloſſe Neckereien zwifchen den beiden Parteien ſind häufig. Um den Bürgern einen beſonderen Tort anzuthun, läſt im

Beginn des 16. Jahrhunderts Bischof Heinrich IV. von Lichtenau auf seiner Pfalz einen Thurm erbauen, von dem man die ganze Stadt, die sich doch so groß vorkam, übersehen konnte.

Dieser innere Unfrieden hatte einen besonders hohen Grad zu Anfang des 15. Jahrhunderts erreicht, zur Zeit der kirchlichen Spaltung, welcher das Concil zu Kostnitz folgte. Wie Gegenpäpste gab es auch in Augsburg Gegenbischöfe, und Klerus wie Bürgerschaft waren in zwei Parteien geschieden. Solche Verhältnisse ließen natürlich die Zuchtlosigkeit den äußersten Grad erreichen; das verruchte Leben der Geistlichkeit steigerte sich immer mehr; ihrer wahren Bestimmung vergaß sie vollkommen; die Domherren lagen sich gegenseitig in den Haaren und ließen sich wiederholt zur offenen Gewalt hinreißen. Es war »so ein wildes Wesen bei ihnen worden,« daß sie in ihre Consistorien nicht im leinenen Chorrock gingen, sondern einen Panzer unter den Kleidern trugen und statt der Gebetbücher und Paternoster Dolche und Schwerter an der Seite hatten, und sich selbst einander »wie tolle, rasende Wölfe tribulirten.« Dieser Zwiespalt bringt es mit sich, daß einer der beiden Präbendenten des bischöflichen Stuhles, der beim Klerus am meisten, in der Bürgerschaft am wenigsten Boden hat, die Stadt in den Kirchenbann thut. Da zieht dann die ganze Klerisei von dannen, mit Ausnahme der Bettelmönche, über welche der Bischof keine Gewalt hat, und die, aus den untern Volksklassen stammend, eine mehr demokratische Richtung vertreten und zu den übrigen Orden wie zu den Weltpriestern im Gegensatze stehen. Den gewöhnlichen Gottesdienst halten sie ab und versehen die Sterbenden mit Nachtmahl und letzter Oelung, aber daß Jemand an geweihter Stätte begraben werde, lassen sie nicht zu.

Doch auch der Bann verlor allmählich seine Kraft und seine Schrecken durch den Unwerth und die Unsittlichkeit derer, die ihn verhängten. Nicht nur daß die ärgsten Frevel vorkommen, sie werden durch die Straflosigkeit von oben her förmlich autorisirt. So hatte zum Beispiel im Jahre 1477 ein Priester, der Frischhans wegen seiner Herzhaftigkeit genannt, in der Kirche einem unmannbaren Mädchen Gewalt angethan. Als der Weihbischof dies Bubenstück nicht strafen wollte, ließ der Rath den Schuldigen ergreifen und, da er nicht unter seiner Gerichtsbarkeit stand, gefesselt auf einem Karren nach der bischöflichen Sommerresidenz Dillingen fahren. Dem Bischof aber scheint das Verbrechen nicht der Rede werth, er läßt den Uebelthäter gleich wieder frei und thut die ganze Gemeinde, weil sie Hand an seinen Gefalbten gelegt, in Bann. Da aber finden wir doch schon in den alten Nachrichten die Bemerkung, daß der Bann von der Bürgerschaft wenig geachtet worden sei. Solche unsauberen Geschichten von Geistlichen, solche Beispiele der Straflosigkeit, mögen sie begehen was sie wollen, solche Frechheiten bei Hochgestellten und Untergebenen werden immer

wieder und wieder in den Chroniken erzählt. Pfaffen und Mönche treten in der Wirklichkeit ganz so auf, wie sie in der gleichzeitigen satirischen Volksliteratur und in manchen in Holz geschnittenen oder in Kupfer gestochenen Spottblättern erscheinen.

Als im Jahre 1450 die Geistlichkeit wieder einmal nach allerlei Händeln ungerechterweise den Bann verhängt und die Stadt verlassen hat, aber weil der Bann nicht mehr die alte Wirkung thut, wieder zurückkehren will, läßt sie den Schwäbischen Bund um sicheres Geleit bitten. Vom Augsburger Rath aber erfolgt auf die Verwendung des Bundes der kostbare Bescheid: »Es sei nicht in seinem Vermögen, solche heiligen Leute bei solcher ihrer großen Frechheit vor einem jeden zu beschützen.« Die alte Macht und Stellung, deren Hauptstütze doch die öffentliche Meinung war, hatte bereits die heftigste Erschütterung erfahren. Schon kommen in der Fastnacht des Jahres 1503 Aufzüge vor, welche die gottesdienstlichen Gebräuche öffentlich verspotten. Vermummte Bürger tragen eine Geiß auf einem Kissen umher, die ein als Priester Verkleideter am Brunnen taufen muß, und treiben sonst allerlei Unfug.

Hier freilich wird nicht nur Kirchenbusse, sondern auch Gefängniß von der weltlichen Obrigkeit verhängt. Diese hält auch sonst mit großer Strenge auf Beobachtung der äußeren religiösen Gebräuche. Im Jahre 1505 wird ein Weber, der zur Fastenzeit mit seinem Weibe, einer Kindbetterin, Fleisch gegessen, an den Pranger gestellt, und das gilt noch als gelinde Strafe, auf große Fürbitte und weil er sonst allgemein als ein aufrichtiger Mann bekannt war. Immer ist auch die Opferwilligkeit gegen die Kirche auf gleicher Höhe, ja vielleicht sogar noch im Steigen begriffen. Als Bruder Konrad Mörlin von St. Ulrich öffentlich zu Spenden auffordert, um ein kostbares Reliquarium des heiligen Simpertus herzustellen, da ziehen Männer und Weiber ihre Ringe von den Fingern und reichen sie ihm dar. Der Zulauf zu den Predigten steigert sich immer mehr, und Alle geben was sie nur haben, Gürtel, Agraßen, Halsketten hin. Religiöser Sinn lebt im ganzen Volke und schlägt in den hellsten Flammen der Inbrunst und Begeisterung auf, wenn wirklich einmal das religiöse Bedürfnis befriedigt wird. Als Capistrano, der berühmte Bußprediger, bei seinem Zuge Augsburg berührt, schlägt sein Wort mächtig ein. Ihren Putz, ihre Würfel, ihre Spielkarten werfen die Leute auf den Scheiterhaufen, den er anzündet. Und als Bischof Friedrich von Zollern, um der mit großem Unfleiß betriebenen Predigt des Evangeliums wieder aufzuhelfen, 1487 seinen Freund und Lehrer Johann Geiler von Kaisersberg aus Straßburg beruft, ist die Wirkung eine gewaltige. Dieser Mann gehörte freilich auch der freieren religiösen Richtung an, ja bildete den Mittelpunkt derselben im ganzen südlichen Deutschland. Er wußte Eindruck zu machen auf den gemeinen Mann, weil er in Wort und Auffassung

ganz volksthümlich war. Auch gegen die Lafter der Geistlichen nahm er kein Blatt vor den Mund; er predigte frei, unverhohlen und rundheraus. Vier Monate lang wirkte er in Augsburg, und als ihn dann die Straßburger nicht mehr entbehren mochten, wollte man ihn kaum ziehen lassen. Sein Beispiel findet Nacheiferung, seine freiere Richtung in der Stadt selbst Bekenner. In demselben Jahre schreibt dort der Priester Wolfgang Aitinger gegen die Trägheit in Verrichtung des Gottesdienstes wie gegen den unehrbaren Wandel des Klerus. Johann Faber, Prior der Predigermönche, und Veit Bild, ein ausgezeichnete Mönch im Sanct Ulrich-Kloster, gehören ebenfalls zur fortgeschrittenen theologischen Partei.

Der mächtige religiöse Drang des Volkes, welcher so selten durch die Kirche Befriedigung fand, mußte sich natürlich der Opposition gegen die Kirche bald schwächer, bald entschiedener zuneigen. Schon Wicliffe's Lehre hatte seit dem Schluß des 14. Jahrhunderts viele Anhänger in Augsburg. Mochten sie auch noch so still, ehrbar und eingezogen leben, die Ketzermeister verfolgten sie auf das heftigste und überlieferten sie dem Feuertode. Auch die Lehre des Hufs fand viele Bekenner, die niemals gänzlich auszurotten waren. Und als endlich Luther aufgetreten ist, gewinnt die Reformation ganz allgemein Boden. Nicht nur beim gemeinen Mann, sondern gerade bei denen, die vorzugsweise für verständig und gelehrt galten, bei den Rathsverwandten und in den höchsten Kreisen der Stadt, ja selbst unter den Geistlichen und Domherren.

Noch entschiedener hatte diejenige Richtung, welche neben der reformatorischen stand und im Bunde mit ihr den Kampf gegen das alte System unternahm, die humanistische, hier Fuß gefaßt. Augsburg war freilich nicht der Sitz einer Universität, auch ein Gymnasium wurde erst viel später gegründet, aber zahlreiche Privatmänner gaben sich dem classischen Studium hin und förderten es auf jede Weise. Doctor Conrad Peutinger steht als der größte unter ihnen da, patricischem Geschlecht entsprossen, der Stolz seiner Heimat als Gelehrter wie als Staatsmann, und seit 1493 als Stadtschreiber in ihrem Dienst. In Italien hatte er sich Geistesrichtung und Kenntnisse geholt, zu so ausgezeichneten Männern wie Pico della Mirandola war er dort in freundschaftliches Verhältniß getreten, und in Deutschland stand er neben Reuchlin, Pirckheimer, Celtis als einer der berühmtesten Humanisten da. Wie es sonst nur in Italien vorzukommen pflegte, hatte seine Gemahlin, dem edlen Geschlecht der Welfer entsprossen, ebenfalls gelehrte Bildung empfangen und war ihrem Gatten Gefährtin seiner Studien. Ja selbst ihr Töchterchen Juliane war, gleichfalls nach italienischem Muster, ein Wunderkind. Mit vier Jahren bewillkommnete sie den Kaiser, als er 1504 nach Augsburg kam, im Namen des ganzen Rathes in lateinischer Sprache. Geschichtlichen wie

literarischen Studien gab Peutinger sich hin. Besonders eifrig aber forschte er den Antiquitäten nach, und gab im Jahre 1506 »Bruchstücke römischer Alterthümer in der Augsburger Diöcese« heraus.¹⁾ Dabei hatte er selbst in seinem Hause eine bedeutende Sammlung von Antiquitäten, und seine Bibliothek war in ganz Deutschland berühmt. Mit Kaiser Maximilian stand er nicht nur im engsten literarischen Verkehr, sondern er war sein Vertrauensmann in jeder Hinsicht und ward auch zum kaiserlichen Rath ernannt. Von ihm wie von der Stadt wird er wegen seiner Redegewandtheit vielfach zu diplomatischen Sendungen benutzt.

Augsburger Abkunft ist auch der Kanzler des Kaisers, Matthäus Lang, Bischof von Gurk, später Cardinal und Erzbischof von Salzburg, bei Papst Leo X. in besonderer Gunst und von Konrad Celtes als ein Patron der Poeten gepriesen. In niederen Verhältnissen geboren, hatte er sich durch seine Kenntnisse, seine diplomatische Gelenkigkeit, seine feine Weltbildung emporzuschwingen gewußt, als »ein emsiger Mann« wird er in den Chroniken bezeichnet. Auch bei der Geistlichkeit dringen humanistische Bestrebungen ein. Bischof Friedrich von Zollern, wie so mancher seiner Vorgänger, begünstigt sie. Selbst in den Klöstern gewinnen sie Zutritt. In dem Ulrichskloster war eine berühmte Bibliothek mit zahlreichen Schriften der alten Dichter, Redner und Philosophen, nach denen oft von weither gesandt wurde. Noch Ende des 15. Jahrhunderts wurde geklagt, daß die Leute, um von dem Inhalt nicht zu reden, nicht einmal die Titel der Bücher gewußt hätten.²⁾ Ein paar Jahrzehnte später ward aber Othmar Luscinius von Straßburg hierher verschrieben um die Brüder im Griechischen zu unterrichten.

Die humanistische Richtung findet nun auch vorzugsweise ihre Stütze an Kaiser Maximilian, der ein ganz besonderer Freund von Augsburg war und sich in keiner Stadt des Reiches so gern aufhielt wie hier. Er war eine populäre Gestalt, seit er zum ersten Mal seinen Einzug als römischer König gehalten. Es war am 23. April 1473 Abends spät und unter starkem Regen, da ritt er unter dem seidenen Baldachin neben seinem kaiserlichen Vater einher, ein hochaufgehoffener junger Herr. Schon Friedrich III. liebte die Stadt und war in ihr beliebt; in dieser Zeit der äußersten Verwirrung standen ja die größeren Städte überhaupt am treuesten zu ihm. Nur einmal hatte er zu Augsburg einen Conflict, als er dort noch gar zu große Zehrungskosten schuldete und die unbezahlten Handwerker ihm bei seiner Abreise seine Wagen mit Küchen- und Kammergeräth nicht

¹⁾ *Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et ejus Dioecesi*, bei Erhard Ratold in Augsburg erschienen.

²⁾ »*Erant denique libri antiqui tam poetarum quam oratorum nec non et philosophorum magna copia, adeo ut a longo pro eis mitteretur, quorum non dico materiam, sed et nomina erant fratribus ignota, et ex eo nauci pendebantur.*« (Wittwer.)

wollten nachfolgen lassen. Im Übrigen beffert und mehrt er der Stadt die Privilegien und ward immer gern aufgenommen. Sein Sohn aber war durch seine ganze Persönlichkeit befähigt, die Volksthümlichkeit, welche der Vertreter der kaiserlichen Macht in den Städten so leicht gewinnen konnte, noch in höherem Grade zu erringen. Mochte diese abenteuerliche Rittergestalt auch nicht für die veränderten und inhaltsschweren Zeiten passen, die einen schärfer ausgeprägten Charakter verlangt hätten, so stand er doch immer würdiger und königlicher als seine Vorgänger da, und wie wenig auch seine halb phantastischen Kriegsunternehmungen gegen Außen vom Glück begünstigt waren, im Innern brachte er es doch zu etwas mehr Ansehen für sich selbst und zu grösserer Ordnung im Reich. Er war eine kühne, romantische Erscheinung, hatte Sinn für Wissenschaft und Kunst, wufste bedeutende Leute an sich zu fesseln und gewann durch seine Leutseligkeit die Herzen des Volkes. Von dem, was er an Kunstschöpfungen in das Leben rief, durfte hier das Meiste entstehen, obwohl der Kaiser mit dem Bezahlen nicht so sehr wie mit dem Bestellen bei der Hand war. Hier lebt Hans Burckmair, sein Hof-, Kriegs- und Turniermaler, der ihm die Zeichnungen zu seinem Triumphzug und seiner Lebensbeschreibung in Prosa, dem »Weiskunig«, macht. Hier schneidet ihm Jost de Necker diese und andere Bilder in Holz. Selbst der Druck seiner poetischen Schöpfung, des »Theurdank«, wird durch den Augsburger Schönsperger hier begonnen, wenn auch später das Werk zu Nürnberg, wohin unterdeß der Drucker verzogen war, erschien.¹⁾ Hier läßt er seine metallenen Bildnisse gießen, hier die prächtigen Rüstungen fertigen, die seine besondere Freude sind; seine Juwelen handelt er bei Augsburger Kaufleuten ein. Und selbst für die alte Geschichte der Stadt zeigt er, namentlich im Verkehr mit Peutingen, ein lebhaftes wissenschaftliches Interesse.

Immer von neuem findet er sich hier zu längeren Besuchen ein, wird wie gebräuchlich »von den Bürgermeistern mit großer Ehrerbietung und Unterthänigkeit empfangen, von den fürnehmsten Herren des Rathes in sein bestelltes Lofament mit großem Frohlocken und Jubiliren des Volks begleitet, und stattlich verehrt.« Als er nun endlich seinem Vater in der Kaiserwürde folgt und drei Jahre darauf, 1496, zu Augsburg von Rath und Gemeinde die Huldigung entgegennimmt, da wird uns ausdrücklich berichtet, daß die Stadt ihrer kaiserlichen Majestät von derselben Zeit an zu sonderen Gnaden jederzeit wohl befohlen gewesen, und sich auch ihrerseits dem Kaiser wiederum in höchster Unterthänigkeit und Gehorsam stets bereitwillig habe erfinden lassen. Mit seiner zweiten Gemahlin Maria Blanka von Mailand residirt er öfters hier. Im Jahre 1501 hatte er

¹⁾ Th. Herberger, C. Peutingen in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian. Augsburg 1851.

sich, um eine ständige Wohnung zu haben, das Meutinger'sche Haus in der Nähe der Kreuzkirche durch Conrad Peutinger ankaufen lassen. Als ihm dies nicht mehr genügt, will er noch ein Fugger'sches Haus an sich bringen, aber der Rath, welcher den mächtigen Mitbürger nicht gar zu fest will Fuß fassen lassen, hintertreibt das, und der Kaiser richtet darauf die Dompropstei für sich und seinen Hofhalt ein. »Der Bürgermeister von Augsburg« wurde Maximilian zum Hohne von König Ludwig XII. von Frankreich genannt. Ganz als ob er ihres Gleichen wäre, lebt er mit den Bürgern. »Wohlauf und lustig« verkehrt er mit ihnen. An ihren Festen nimmt er »mit großer Demuth« Theil; ihren Processionen und den Begräbnissen würdiger Persönlichkeiten schließt er sich an. Und wenn ihm das Alles noch nicht hätte die allgemeine Liebe gewinnen können, so mußte es die Großmuth thun, mit welcher er der Satire gegen sich selbst begegnete. Als er im Jahre 1508 nach Rom ziehen wollte und nur bis Trient kam, heftete des deutschen Regiments Schultheiß und der Stadt Schlüsselbewahrer Ulrich Gasser ein paar Spottverse an sein Haus. Jedermann hält das für schmähsch und ehrenverletzlich, Kaiser Max aber lacht nur als er vorbeireitet.

Durch den häufigen Besuch des Kaisers geht es dann in Augsburg noch festlicher und fröhlicher zu als sonst. An ein lustiges Leben war man in der Residenz überhaupt gewöhnt. Schon Kaiser Sigismund hatte ihr das Privilegium gewährt, in Kriegs- und Friedenszeiten öffentlich Trompeter und Zinkenbläser zu halten. Da haben vielleicht die Geschlechter, mit denen von Ulm und Nürnberg vereint, ein glänzendes Turnier, wie im Jahre 1458, wo der Einheimischen 73 Mann, der Fremden 107 sind. Auf dem Frohnhof ist Platz genug um sich zu tummeln, und hernach ist Alles beim köstlichen Banket auf der Trinkstube vereint. Dann wird vielleicht am Dreikönigstage das schaulustige Volk durch ein geistliches Spiel in die Domkirche gelockt. Wie die heilige Jungfrau als Kindbetterin nach Aegypten geflohen oder sonst etwas Ähnliches führen sie auf. Von Italien dringt die Sitte ein, daß man vor der Fastenzeit zwei Monate lang die »abergläubischen, tollen und närrischen Feste« der alten Römer nachahmt. Die öffentlichen Hauptfeste der deutschen Städte aber bilden damals die Freischießen, welche für die Bürger dasselbe wie für die Adligen die Turniere sind. Armbrust und Feuerrohr, die bürgerliche Wehr, drängen in Ernst und Spiel die ritterliche Lanze immer mehr in den Hintergrund. Zu solchen Schützenfesten kommt man aus ganzen Landschaften in eine Stadt zusammen, welche dann die großartigste Gastfreundschaft übt. Da ist für Ernst und Scherz geforgt, zwischen den Einwohnern der verschiedenen Orte wird ein frischer Wettstreit angeregt, und um das Gefühl der Zusammengehörigkeit bei den Deutschen der mannigfachen Gauen zu wecken, ist das fast die einzige Gelegenheit. Monate

lang dauern die Vorbereitungen, die Ausschmückung des Schiessplatzes, die Beschaffung der Preise, die feierliche Herrichtung der ganzen Stadt, und ein glänzender Aufzug mit wehenden Fahnen, die städtischen Würdenträger voran, eröffnet das Fest. Zur Herbstmesse 1506 findet zu Frankfurt am Main ein Schiessen statt, das in ganz Deutschland ausgekündigt worden. Auch Augsburg theilte sich; mit den dortigen Kaufleuten ziehen sechs freudige Schützen hinaus, »denen ein ehrbarer Rath sechzig Gulden zur Zehrung verehret und die dann auch nicht die Wenigsten gewesen.« 1511 findet ein Schiessen zu München statt, wo der Augsburger Wilhelm Rehm das Beste gewinnt, »welches aber die Baiern nicht wenig verdrossen.« Im Jahre 1509 ist zu Augsburg selbst ein großes Schützenfest, wozu sogar von Paris Einer gekommen. Mannigfache andere Kurzweil kommt hier zum Schiessen hinzu; an allerlei Schauspielen ist kein Ende. Wettkämpfe finden auch im Laufen, Ringen und Tanzen statt; Fechterbanden führen auf dem Schiessplatze ihre blutigen Kämpfe auf. Das Ergötzlichste für Jedermann ist aber ein Glückshafen, bei welchem der Einsatz acht Pfennige und der höchste Gewinn fünfzig Gulden beträgt. Zahlreiche Gastereien, oft mit Tanz, vom Rathe veranstaltet, bilden die Krone des Ganzen.

Wie sehr man es sich wohl fein liefs und sich gern Vergnügen neben der Arbeit gönnte, geht aus der Nachricht hervor, daß schon um 1473 hundertundzwanzig Wirthe oder Weinschenken in Augsburg gewesen. Man war dem Becher weidlich zuzusprechen gewohnt. Mußte man auch bedauern, daß die Umgegend der Stadt selbst keinen Rebensaft erzeugte und bei dem von anderswoher gebrachten Wein der Preis theuer und die Maß klein war, so half ein gutes heimisches Bier diesem Uebelstand ab. Auch die schlimmen Folgen, die vom gar zu fleißigen Genuß der Getränke kommen, bleiben nicht aus. Fluchen und Schwören gilt gleichsam für eine besondere Eigenschaft der schwäbischen Sprache, so sehr hat es überhand genommen. Bei öffentlichen Festen kommt es leicht zu Thätlichkeiten; es fällt sogar vor, daß Weiber uneins werden und sich mit dem Messer verwunden, und es läßt sich nicht einmal durchführen, daß dergleichen nach Gebühr gestraft wird. Im Jahre 1517 mußte der Straffatz gemindert werden von sieben Gulden auf vier »von einer gezuckten Wehr,« von drei und einem halben Gulden auf zwei für eine Maulschelle, da viele Handwerksgefelln die Stadt eher meiden, als so großer Strafen gewärtig sein wollten, und die Werkstätten oft leer gewesen waren.

Was zu dem ohnehin bunten und geräuschvollen Treiben der Reichsstadt durch Kaiser Max noch hinzukam, bestand nicht blos im Glanz seiner Hofhaltung, der im Vergleich zu andern Fürsten der Zeit nicht gerade übermäßig war, großes Leben vielmehr brachten vor Allem die Reichstage, welche auf seinen Befehl hier abgehalten wurden. Da ziehen die Fürsten und Mächtigen herbei. Jeden empfängt man achtungsvoll und

reicht ihm in feiner Herberge den Willkommtrunk. Es war die Zeit, da man mit Reden Prunk trieb, und so hält mancher Gesandte in den Versammlungen eine stattliche Oration. Gerade an die Reichstage schloß sich dann Ritterspiele, an denen manchmal der Kaiser selber theilnimmt, und zierliche Tänze an, welche die Geschlechter Abends in ihrem Tanzhaufe oder unter Tages auf freiem Platze veranstalten.

Hoch ging es besonders im Jahre 1496 her, als des Kaisers Sohn Erzherzog Philipp zum erstenmal die Reichsstadt besuchte, und mit eigener Vorliebe, ja sogar wahrhaft romantisch wird dieser Aufenthalt von den Chroniken geschildert. Nachdem die Geschlechter ihm zu Ehren auf ihre Weise Turniere und Tänze angerichtet, will auch er ihnen eine besondere Artigkeit erzeigen. Um ihnen etwas Neues zu bieten, ahmt er ein dörfliches Vergnügen nach. Am Sanct Johannisabend läßt er einen hohen Scheiterhaufen von Maien und dünnen Reben auf dem Frohnhofe errichten. Da war alles Volk versammelt und die Edelfrauen mit ihren Edelfräulein, von deren Schönheit der junge Fürst soviel gehört, Alle auf das Schönste und Zierlichste geschmückt. Als Philipp in den strahlenden Kreis trat, fiel sein Auge auf eine junge Ulmerin, die hier bei ihren Verwandten zum Besuch war, Sufanna Neidhardt. Er führte sie zum Holzstoß und reichte ihr die Fackel, um ihn anzuzünden, wonach er einen »lustigen und artlichen Tanz« mit ihr eröffnete »beim hellen Schein der Trommeten und Zinken, da auch die kupferne Heertrommel darein geklungen.«

Zum letztenmal war Maximilian der Greis im Jahre 1518 in Augsburg bei Gelegenheit des bekannten Reichstages, auf welchem Luther's Disputation mit dem Cardinal Gaetano stattfand. Huldvoll wohnt er hier noch einem Geschlechtertanze bei. Da müssen auf seinen Wunsch die Jungfrauen paarweise tanzen, weil es die Cavaliere nicht zierlich genug gemacht. Dann misfallen ihm die Schleier, mit welchen damals die zur Begleitung der jungen Mädchen erscheinenden Frauen nach morgenländischer Sitte das ganze Gesicht verhüllt trugen. Als gelte es die wichtigste Staatsangelegenheit, läßt er sie durch den Cardinal Matthäus Lang wie durch einen diplomatischen Unterhändler erfuchen, solche unschöne Hülle ihm zu Liebe künftig, nicht mehr zu tragen. Hatte er, »seiner Demuth nach gütig und freundlich, in Gebühr« gebeten, »da er solches doch wohl in Kraft seiner kaiserlichen Majestät gebieten mögen,« so ward ihm auch »auf der Herrn Bürgermeister kurzes Bedenken,« die man bei einer Sache so allgemeinen Interesses nicht umgehen durfte, in sonderer Ehrerbietung willfähriger Bescheid. Ebenso ceremoniös lassen ihm die Damen durch Conrad Peutinger entgegen: sie seien deßsen wohl zufrieden, wollen auch solcher Hauptzierde Ihrer Majestät zu gnädigstem Gefallen hinfüro willig und gern entzihen. Worauf sie bei der nächsten feierlichen Gelegenheit

zur größten Verwunderung des gemeinen Volkes unverfchleiert in ihren goldenen Haarhauben erschienen. Als nun die Abschiedstunde kam, scheint es dem Kaiser nicht ganz leicht geworden zu sein, als hätte ihn eine Ahnung befchlichen, daß er zum letztenmal in seiner Lieblingsstadt war. Nicht ohne Rührung können wir lesen, wie bei der Rennsäule auf dem Lechfelde Maximilian sich noch einmal umgewandt, das Kreuz gegen die Stadt geschlagen und gesprochen: »Nun gesegne dich Gott, du liebes Augsburg, und alle frommen Bürger darinnen! Wohl haben wir manchen frohen Muth in dir gehabt. Nun werden wir dich nicht mehr sehen.« — Am 12. Januar des folgenden Jahres starb er zu Wels.

Die schnelle und gleichmäßige Entwicklung Augsburgs, die besonders in die Regierungsepoche Friedrich's III. und Maximilian's fällt, wird durch nichts deutlicher dargelegt, als durch die häufigen Nachrichten über öffentliche Bauunternehmungen jeder Art. Ja es tritt, je weiter es in das 15. Jahrhundert hinein und in das 16. hinübergeht, Alles was sonst Hauptinhalt der Chroniken bildete, die Erzählung von Kriegsgeschichten oder inneren Unruhen, von Unglücksfällen, merkwürdigen Verbrechen und anderen wissenswerthen Angelegenheiten, gegen solche Berichte immer mehr in den Hintergrund. Viel wird besonders für gottesdienstliche Zwecke gebaut, meistens »mit der Bürgerchaft Handreichung und Steuer.« Der Dom, St. Moritz und andere Kirchen werden erweitert oder in einzelnen Theilen bereichert, andere Kirchen und Klöster, wie die zu St. Anna und St. Katharinen, das Dominikanerkloster, die Kreuzkirche, werden ganz neu gebaut, es beginnen die großartigen Arbeiten an St. Ulrich; namentlich der Neubau des Chores, zu dem Kaiser Max selber den Grundstein legt, und 1512 wird von den Fuggern ihre kostbare Begräbniskapelle an St. Anna errichtet, das erste größte Denkmal modernen Stiles. Aber nicht blos in kirchlichem, auch in bürgerlichem Interesse wird gebaut. Der Perlachthurm wird 1437 mit einem Bleidach und mit Wandmalereien geziert; 1450 endigt ein prächtiger Ausbau des Rathhauses, zu welchem die eingeriffene Schule und der Friedhof der vertriebenen Juden größtentheils das Material liefern müssen. 1456 wird dasselbe Gebäude mit einem nach allen Seiten hin durchsichtigen Thürmchen versehen und bald darauf außen mit allerlei luftigen Gemälden geschmückt. 1501 wird das große Zeughaus, 1505 das Kornhaus hinter St. Moritz, an dessen Stelle das jetzige Zeughaus steht, gebaut. Zünfte und Geschlechter richten sich ihre Trinkstuben her. Tanzhäuser der Patricier werden aufgebaut und, wenn sie abbrennen, wieder erneuert; 1508 wird der erste öffentliche Brunnen aus behauenen Steinen vom Baumeister Burkhard Engelberg angelegt.

Von keinen Bauunternehmungen aber ist soviel die Rede, als von denen, welche Zwecken der Befestigung dienen, denn je mehr der Wohlstand der Reichsstadt wächst, desto stolzer muß sie ihr Haupt erheben,

desto sorgfältiger auf Schutz und Vertheidigung bedacht sein. Basteien werden »nach Krieges Vorthail und Nothdurft« angelegt, Thürme an den Thoren errichtet oder ansehnlich erhöht, die Mauern ausgedehnt und wo sie baufällig sind gebessert, an niederen Stellen höher, an schwachen stärker gemacht. 1488, »dieweil es sich anfehen liefs, dafs sich von allen Orten her Krieg und Unfriede erregen möchte,« läfst der Rath an den Eckhäusern eiserne Ketten machen, um die Strafsen versperren zu können, 1501 wird die Werkstätt zum Gufs der grofsen Geschütze aufgerichtet und darauf der kunstreiche Meister Nicolaus Oberacker angenommen, der alsbald fünfunddreissig schöne grofse Stücke giefst, darunter auch einen Mörser, der eine 190 Pfund schwere Steinkugel schleudern kann. Doch auch dem Verkehr werden, wo es an der Zeit ist, Zugeständnisse gemacht; schon 1454, wo es mit Ausnahme der hussitischen Bewegung ganz ruhig ist, läfst der Rath bei verschiedenen Thoren die alten Zugbrücken durch gewölbte Steinbrücken, »beides Nothdurft und Zierde halber,« ersetzen. Strafsenpflaster hatte Augsburg, lange vor den meisten deutschen Städten, schon im Jahre 1415 erhalten. Um die Güter, Fässer und Ballen auf den Flöfsen — andere Fahrzeuge sind auf dem Lech nicht möglich — hereinschaffen zu können, wird ein Arm des Flusses durch die Stadt selbst geleitet und kann 1495 kurz vor dem Christfest starken Laufes hereingelassen werden.

Wie die Stadt selbst so ändern aber auch die Bewohner ihre äufsere Physiognomie durch die Umwandlungen der Trachten, welche das sicherste Kennzeichen von Umwandlungen der Sitten sind. Da scheint im Jahre 1496 den Bürgern der Anzug burgundischer Reiter, die hier im Gefolge des Erzherzogs Philipp verweilen, zierlicher als der eigene zu sein. Sie entlehnen von ihnen namentlich die weiten, gebogenen Schuhe statt der geschnäbelten. Gleichzeitig kommen die Sohlen oder Pantoffeln statt der Holzschuhe in Gebrauch. 1497 kommt eine neue Kleidung für die Bräute auf; den Schleier vertritt der Kranz auf blofsem Kopf mit niederhängenden Zöpfen. 1507 ändert sich die Trauerkleidung. 1518 werden zuerst die Barette getragen. In ganz Süddeutschland wird allmählich die Augsbургische Tracht die herrschende. 1503, sagt die Chronik, »fingen die Bürger erstmals an, das Haar auf dem Haupte kurz abzuschneiden und Kolben¹⁾ zu machen, und da sie zuvor die Bärte kurz gestutzt getragen, jetzunder lang wachsen zu lassen,« während man früher, wie es an einer andern Stelle heifst, es für ein sicheres Anzeichen hielt, dafs derjenige, so einen langen Bart hätte und doch kein Kriegermann wäre, entweder eines Bubenstückes sich bewußt sein, oder doch nichts Gutes im Sinne haben müfste. Natürlich gab das mit einem Male den Leuten ein ganz anderes, kühneres

¹⁾ Bezeichnung für das gestutzte Haar, wie man es damals trug.

und kräftigeres Aussehen. Und da nun alles im Wechfeln und Wandeln begriffen ist, dürfen wir uns nicht wundern, wenn in derselben Chronik uns gar treuherzig erzählt wird, daß die Augsburger um dieselbe Zeit auch ihre Sprache zu ändern und etwas verständlicher zu reden und zu schreiben begonnen, also daß sie von nun an ganz anders denn die Alten geredet und besonders in Aussprechung des I und U nicht mehr das Maul so weit aufgemacht.

Daß auch in der Sprache nach und nach manche Provincialismen zurückgedrängt werden, ist jetzt natürlich, nun Augsburg immer mehr und mehr zur Weltstadt wird. Das ist die Zeit, von der die Chroniken erzählen, daß damals gar großes Gut allhie erworben, und Augsburg vor allen Städten in Deutschland wegen Unternehmung gewaltigen Handels und großer Gewerbe für die berühmteste und vornehmste Stadt gehalten worden sei. Jetzt erhalten die Kaufleute, die damals durch ihre Factoreien in der Fremde allein die Tagesnachrichten vermittelten; von den Niederlanden viele neue Zeitungen, wie Vasco de Gama ganz Afrika umsegelt, wie Christoph Columbus Amerika entdeckt, oder, nach des Chronisten Worten, »mit Erlaubniß Ferdinandi Königs in Hispanien des atlantischen Meeres Gelegenheit erfahren.« Den Fürwitzigen und Einfältigen erschien das ein seltsam und unerhört Wunderding, die klugen Handelsherren wissen es wohl zu benutzen. Augsburger sind die ersten Deutschen, welche selbständig Schiffe ausrüsten, um am ostindischen Handel theilzunehmen, sie, die Binnenländer, deren Stadt nicht einmal an einem schiffbaren Flusse liegt. Mit den Portugiesen thun sich im Frühling 1505 die Goffenbrot, Fugger, Hochstetter und Andere zusammen, kehren im folgenden Jahre zurück mit köstlichen Waaren und machen 175 Procent Gewinn. Die Fugger, aus der mächtigsten Zunft, der Weberzunft, die zu Maximilian's Zeit 160 Meister zählte, hervorgegangen, sind die ersten Bankiers nach heutigem Begriff. Um das noch ungewohnte Zinsnehmen vor der öffentlichen Meinung zu rechtfertigen, lassen sie auf ihre Kosten den bekannten Dr. Johann Eck aus Ingolstadt an allen möglichen Universitäten scharfe Disputationen über den Zulaß des Wuchers halten. — Allgemein war der Ruhm der Augsburger Kaufherrn anerkannt. Bei allen großen Fragen aus dem Handelsgebiete verlangten Kaiser und versammelte Fürsten auf den Reichstagen ihr Gutachten zu hören und jene sprechen ihre Ueberzeugung stets für volle Handelsfreiheit aus. Schon damals dringen sie mit Entschiedenheit auf gleiches Maß und Gewicht, gleiches Geld, kunstgerechte Straßen, Beseitigung der lästigen Zollschranken im ganzen Reich¹⁾.

Die Hauptbedeutung Augsburg's, welche damals die Handelsmetro-

¹⁾ Tagebuch des Lucas Rehm, herausgeg. von Greiff. 1861. Vorrede.

pole von ganz Süddeutschland ist, liegt aber darin, daß es den Verkehr mit Italien vermittelt. Schon seine Lage, wie wir oben sahen, wies es darauf hin. Besonders mit Venedig stand es in unausgesetzten Wechselbeziehungen. Dies war die hohe Schule für alle Kaufleute, dort mußte man gewesen sein, wenn man daheim etwas gelten wollte. Augsburger namentlich waren es, die in Venedig's berühmtem Kaufhaus der Deutschen vor allen Andern eine Rolle spielten. Die bekanntesten Mitglieder der Familie Fugger brachten hier längere Zeit in ihrer Jugend zu. Und nicht nur südliche Früchte und italienischer Wein werden über die Alpen geführt, um auf der Patriciertafel zu prangen, nicht nur die Waaren und Erzeugnisse der Fremde werden gegen heimisches Gold und Silber eingetauscht, auch für die geistigen Güter Italiens wurde die alte Schwäbische Reichsstadt Vermittlerin. Gelegentlich treten auch italienische Künstler in ihr auf. Tizian's Besuch in Augsburg sowie die Wirksamkeit einiger anderer Venetianer gehören freilich erst späteren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts an. Aber daß auch schon früher mitunter Künstler aus dem Süden nach Augsburg kamen, geht aus den Chroniken hervor, die von der Kunst als solcher keine Notiz nehmen, wohl aber uns einmal mittheilen, daß im Jahre 1500 ein italienischer Maler, der im Stadtgraben einen Hirsch abzeichnen sollte, von diesem getödtet worden sei. Im Jahre 1501 meldet Hans Burckmair bei seiner Zunft als Jungen, das heißt Gefellen, einen »Caspar Straffo von Venedig geboren« an.

Während dieser großartigen Entwicklung war Hans Holbein der Aeltere in Augsburg thätig, empfing hier sein später weitberühmter Sohn die ersten Eindrücke seiner Kindheit und Jugend. Hier waren größere Verhältnisse, die, über spießbürgerliche Localinteressen hinaus, einen weiteren Gesichtskreis gestatteten. Viel von dem, was in die Geschicke des gesammten Reiches bestimmend eingriff, hatte in Augsburg seinen Schauplatz oder wurde hier wenigstens miterlebt. Bedeutende Persönlichkeiten, heimische wie fremde, traten hier auf. Es war eine rührige Bevölkerung, thätig und geschickt in Handel und Gewerbe, mannhaft, wenn es die Wahrung des eigenen und Gemeinwohles, selbst mit den Waffen, galt; dabei sinnlich frisch und kräftig, der Freude und dem Lebensgenuss ohne Scheu und Rückhalt sich hinzugeben gewohnt. Reich und glänzend standen die Kirchen und Klöster da, und doch waren die Bürger durch Kämpfe und Erfahrungen zu unabhängigeren religiösen Gesinnungen gelangt. Ein weltlicher Geist, der sie zu Söhnen der neuen Zeit machte, war hier mehr als an anderen Orten ausgebildet. Glanz und Bewegtheit mehrte der häufige Aufenthalt des Kaisers und seines Hofes in der Reichsstadt, welche dennoch von allen Nachtheilen einer eigentlichen Residenz verschont, immer eine freie Stadt in jedem Sinne blieb. Ergötzen für das Auge, Nahrung für die Einbildungskraft gab es überall; es war ein

buntes, wechselndes Treiben, das besonders durch Augsburg's mercantile Stellung, welche es stets lebendig erhielt, stets mit der Ferne in Berührung brachte, in seinem Charakter bestimmt ward. Und von ferne erblickte man hier die weißen Häupter der Alpen, zu denen hin die Kaufleute zogen und von wo sie reich beladen zurückkehrten, aus Italien, woher alles Neue und Schöne kam. Hier stand man auf ächt deutschem Boden, aber zugleich in fortwährendem Zusammenhang mit der großen Welt.

1. c. D.

Selbstbildnis des Ältern Holbein. Silberstiftzeichnung, Herzog von Aumale.

III.

Die Anfänge Hans Holbein's des Älteren.

Der Name Holbein war im südlichen Deutschland ziemlich verbreitet, zu Ravensburg kommt er im 14. und 15. Jahrhundert vor, in Basel ist er ebenfalls schon im 14. Jahrhundert zu finden; hier war das Haus zum Papst in der Gerbergasse im Besitz der Holbein'schen Familie; im 15. Jahrhundert tritt er in Kaufbeuren und in Grünstadt an der Hardt auf.¹⁾ Ob und in wie weit die Malerfamilie Holbein mit diesen Familien verwandt ist, läßt sich nicht ermitteln, doch führte Hans Hol-

¹⁾ Eine Handschrift in der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen (Katalog von Barack Nr. 570) enthält Collectaneen des Freiherrn von Laßberg über die Hol-

bein der Jüngere dasselbe Wappen wie die Ravensburger und Grünstädter Namensgenossen, einen Ochsenkopf. Im Jahre 1448 wanderten die Holbein in Augsburg ein, aus dem benachbarten Schönefeld, wo sie wahrscheinlich zu den Unterthanen des dortigen Nonnenklosters gehört hatten. Martini des genannten Jahres (11. November) wird nämlich ein Michel von Schönefeld Augsburger Bürger, seit 1451 kommt er in den Steuerbüchern vor, seit 1454 mit dem Namen Michel Holbain (so die Augsburger Schreibart), nach einer Angabe beim Jahre 1468 war er seines Gewerbes ein Lederer.¹⁾ Im Jahre 1487 erscheint sein Name zum letzten Mal. Anfangs wohnt er vor dem Heiligen-Kreuzthor, sein Name kommt aber auch noch gleichzeitig in anderen Gassen vor: Salta zum Schlächtenbad, Vom Bilgrimhaus, Vom Nagengast, In der Prediger Garten etc., — Alles in der Nähe der Lechkanäle, wo das Kleingewerbe anfänglich war. Diese mehrfache Erwähnung erklärt sich daraus, daß die städtische Steuer, die er zu zahlen hatte, eine Vermögens- und Grundsteuer war und also von jedem einzelnen Grundstück, das er besaß, besonders bezahlt wurde. Noch zu Lebzeiten Michel's wird aber auch sein Weib besonders als Steuerzahlerin genannt; einmal, unter Salta zum Schlächtenbad, wird dabei angegeben: »Ihr Mann nicht bei ihr« (1481); zwei Jahre später finden wir aber wieder ebenda Michel Holbein sammt seinem Weibe aufgeführt. Die Frau ist dann noch in der Strafe Am Judenberg, Von Sant Anthonino, Vom Diepolt, endlich vor dem Sträfinger Thor genannt. Seit dem Jahre 1494 tritt Hans Holbein auf, seines Zeichens Maler, wie später mehrfach neben seinem Namen bemerkt wird; Anfangs finden wir ihn in der Strafe vom Diepolt, seit 1496 in Salta zum Schlächtenbad, wo dann gewöhnlich »seine Mutter« mit ihm vorkommt. Seit 1504 erscheint im selben Hause mit Hans auch »Sigmund sein Bruder«, bis dieser dann seit 1510 unter Vom Zimmerleuthaus in einer eigenen Wohnung zu finden ist. Dadurch wird die Angabe des Joachim von

bein zu Ravensburg. Die vom Ravensburger Localpatriotismus eingegebene Annahme, die dortigen Holbein hätten die Papierfabrikation geübt und alles Papier mit dem Wasserzeichen des Ochsenkopfes rühre von ihnen her, ist gründlich widerlegt von Sotzmann, Über die ältere Papierfabrikation etc., Serapeum, Band VII, Leipzig 1846, S. 97 ff. u. 123 ff. Von einem Zusammenhang mit der Malerfamilie sind keine Spuren vorhanden. Über den Namen in Basel vgl. Hegner, H. Holbein S. 29. — Ebenda S. 10 ff. Zurückweisung der Vermuthungen von Seybold, deutsches Museum 1778 — 1779, welcher die Malerfamilie von Grünstadt herleiten wollte. Über Auftreten des Namens Holbein in Kaufbeuren vgl. W. Schmidt, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 2. Mai 1872.

¹⁾ Die urkundlichen Notizen in der ersten Auflage dieses Werkes beruhten nur auf lückenhaften Auszügen von Herberger. Seitdem ein andrer Archivar an seine Stelle getreten, sind neue wichtige Ergebnisse an den Tag gekommen. Vgl. die Mittheilungen des Stadarchivars Dr. Meyer in der Beilage zur Allgem. Zeitung, 14. Aug. 1871 und 25. April 1872, und die ausführliche Verwerthung des in den Steuerbüchern enthaltenen Materials von Dr. Ed. His, in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, IV. Jahrgang, 1871, S. 215 ff.

Sandrart bestätigt, der in seiner »Teutschen Akademie« die beiden Maler Hans und Sigmund als Brüder nennt. Sie sind offenbar die Söhne jenes Lederers Michel Holbein, der bis dahin der einzige Vertreter des Namens in Augsburg gewesen war. Eine moderne Erfindung, welche jenen beiden einen Maler Hans Holbein zum Vater geben wollte, kann jetzt als völlig zurückgewiesen gelten.¹⁾ Auch Schwestern dieses Brüderpaares kommen vor; neben der Michel Holbainin erscheint in den Jahren 1478 bis 1480 ihre Tochter Barbara von Oberhausen, ein paar Jahre später aber eine andere Tochter Anna, mehrfach auch mit dem Diminutiv Endlin genannt, während seit 1502 auch eine Gret oder Margreth Holbainin vorkommt. In Sigmund Holbein's Testament, von welchem später²⁾ die Rede sein wird, ist von Barbara, die wohl nicht mehr am Leben war, nicht die Rede, die beiden anderen Schwestern kommen aber auch hier vor, als Anna Elchingerin bei Sant Urfel am Schwall — eine Strafe neben der Urfula-Kirche, an einem Arm des Lech's — und Margreth Herwartin zu Eßlingen, ferner noch eine Schwester Urfel Nepperchmidin zu Augsburg.

Für die gewöhnliche Annahme, der Maler Hans Holbein habe eine Tochter des Malers Thoman Burckmair, eine Schwester des berühmten Hans Burckmair zur Frau gehabt, findet sich keine Bestätigung. Thoman Burckmair wohnte in der StraÙe Vom Diepold im siebenten, Hans Holbein im siebzehnten Hause, also nicht in demselben Hause, wie Paul von Stetten³⁾ glaubte, der in Folge dieser Voraussetzung eine Verwandtschaft beider Familien vermuthete. Beide Malerfamilien aber stehen an der Spitze des damaligen Augsburger Kunstlebens, und Hans Burckmair übt in der Folge nach bestimmten Seiten hin einen bedeutenden Einfluß auf Hans Holbein den Vater wie den Sohn aus.

Wann Hans Holbein der Ältere geboren ist, wissen wir nicht. Gewöhnlich wurde ungefähr das Jahr 1450 vermuthet, ein gewifs viel zu früher Termin. Seine erste urkundliche Erwähnung fällt in das Jahr 1494, und Gemälde von seiner Hand reichen nur ein, höchstens zwei Jahre früher zurück. Auch nach seinen Bildnissen, von denen später die Rede sein wird, hat er ein jüngeres Aussehen; man wird der Wahrheit näher kommen, wenn man seine Geburt um 1460, und zwar eher etwas später, als früher, setzt. Auch über seinen Lehrmeister sind wir nicht unterrichtet. Von der älteren Augsburger Malerei wissen wir zu wenig, um über Beziehungen unseres Künstlers zu seinen dortigen Vorgängern urtheilen zu können. Ältere Quellen erzählen einiges von dortigen Künstlern, von ihren Arbeiten, von den Preisen, die sie erhielten, aber nur außerordent-

¹⁾ Vgl. hierüber in Band II den I. Excurs: Die Augsburger Fälschungen.

²⁾ Capitel XXI.

³⁾ Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgegeschichte von Augsburg, II, S. 185.

lich wenig ist erhalten. Es beschränkt sich auf die Holzdecke der ehemaligen Amtsstube im Weberhause, jetzt in das Nationalmuseum zu München veretzt, mit den Brustbildern von alten Kaisern, Königen und Helden, 1457 — laut Inschrift — von Peter Kaltenhof gemalt, aber später mehrfach überarbeitet, sodann auf ein großes und würdiges Wandbild vom Jahre 1469 im Chor der St. Jacobskirche, den Tod der heiligen Jungfrau darstellend. Die frühesten Arbeiten des älteren Holbein verrathen aber einen gewissen Zusammenhang mit der flandrischen Kunstweise, mag er sie nun direct oder indirect kennen gelernt haben. Außerdem weisen sie auf denjenigen hin, den wir bereits als den Mittelpunkt alles Kunsttreibens in den umliegenden Gegenden kennen gelernt, auf Martin Schongauer.

In der Art wie Holbein die Körper bildet und Gewänder ordnet, ist Schongauer's Einfluß wahrzunehmen; für Gesichter idealen Charakters, namentlich Christusköpfe, sind dessen Typen bestimmend, und die Bekanntschaft mit seinen Compositionen, besonders seinen Passionsdarstellungen, leuchtet aus Holbein's Arbeiten hervor. Anregung hat Holbein von ihm empfangen. Dies festzustellen müssen wir uns begnügen, denn ob er sein wirklicher Schüler gewesen, darüber wird sich schwerlich etwas Sicheres erfahren lassen. Die Möglichkeit ist freilich da; es war ja das Wandern damals an der Tagesordnung und die Maler, wie alle Handwerker, begaben sich nach Ablauf ihrer Lehrzeit auf die Wanderschaft. Martin Schongauer, auch »hübsch Martin« wegen seiner Kunst geheissen, war nahe und fern bekannt; seine Werkstadt war im südlichen Deutschland die hohe Schule für die Malerei, auch Hans Burckmair giebt auf der Rückseite von Schongauer's Bildniß in der Münchener Pinakothek an, daß er ein Schüler desselben war, und von Albrecht Dürer wissen wir ebenfalls, daß sein Vater die Absicht hatte, ihn hier in die Lehre zu thun. Für Holbein lag die Veranlassung, bei Schongauer eine Zeit lang zu arbeiten, um so näher, als dieser aus einer Augsburger Familie stammte.

Das erste sichere Werk des älteren Hans Holbein besteht aus zwei beiderseits bemalten, 1493 für die Reichsabtei Weingarten in Schwaben gefertigten Altarflügeln, die, voneinander geschnitten, jetzt vier Altäre im Langhause des Doms in Augsburg schmücken. Das ganze Werk, dessen Mittelstück wahrscheinlich aus einer Arbeit der Holzschnitzerei bestand, war ein Marienaltar. Dem Leben Unserer lieben Frau gehören die vier Darstellungen an, außen waren Joachim's Opfer und Maria's Geburt, innen ihre und Christi Darstellung im Tempel zu sehen. Denen, welche mit älteren deutschen Kupferstichen bekannt sind, werden diese vier Compositionen nicht neu sein, denn sie kommen in der von Israel von Meckenen gestochenen Folge aus dem Marienleben vor.¹⁾ Da nur die

¹⁾ Bartsch Nr. 30 bis 41.

erste Composition in den Stichen gleichzeitig, die drei andern aber gegenfeitig erscheinen, kann Holbein nicht nach den Kupferftichen gearbeitet haben, fondern es ift anzunehmen, daß Israel, der 1503 gestorbene Goldfchmied zu Bocholt, die Compositionen des Augsburger Meifters benutzt hat, wie er auch fonft mehr Nachahmer als Erfinder war und zum Beispiel mehrere bekannte Blätter von Schongauer und Dürer copirt hat. Wahrfcheinlich hatte er nicht die Gemälde felbft, fondern des Künftlers Entwürfe zu denfelben zu Vorbildern. Auch diejenigen Darftellungen, welche wir nicht unter den Augsburger Dombildern wiederfinden, gehen entfchieden auf Erfindungen des ältern Holbein zurück. Bei Maria's Vermählung erkennt man feine Typen in den hübschen Frauengestalten hinter der heiligen Jungfrau, während die originellen Männerfiguren im Zeitcoftüm bereits an ähnliche Charaktere erinnern, welche wir auf der Basilika des heiligen Paulus finden werden. Dann find namentlich bei dem Schlufblatt, der Krönung Maria's, die Holbein'schen Typen unverkennbar. Manche Abweichungen kommen vor, aber in folchen Fällen bleibt der Stecher ftets gegen den Maler zurück, der namentlich im Ausdruck überlegen ift und auch manches Ungefchickte vermeidet. So ift gleich auf dem ersten Gemälde ein hübsches weißes Hündchen zu fehen, auf dem Stich aber finden wir daneben noch einen zweiten Hund, der, auf den Hinterfüßen fitzend, dem andern mit der linken Vorderpfote einen Knochen präfentirt.

Es ift eine alte Gefchichte, das Marienleben, aber den vaterländifchen Künftlern jener Epoche war fie immer neu; immer wieder führten fie die anmuthige Legende in Stich, Gemälde, Zeichnung dem Volke vor, bis ihr Dürer durch feine Holzfchnittfolge, dies großartige Epos, den feiner Nation am meiften entfprechenden Ausdruck verlieh. Mit feinen Schöpfungen können fich die Bilder Holbein's des Vaters nicht meffen, wohl aber ift ihnen ein liebenswürdiger Zug mit diefen gemein; auch fie kleiden Alles in das Gewand ihrer Zeit. Mit dem Schickfal von Maria's Eltern beginnt ihre Erzählung.¹⁾ Joachim hat den Tempel, einen edlen gothifchen Bau, betreten, um fein Opfer darzubringen; einen Begleiter hinter fich, die Kappe in der Linken, fteht er am Altar. Aber ftreng fchiebt der Hohepriester fein Geld von dem übrigen zurück, denn Joachim ift kinderlos, und mag fein Wandel noch fo fromm, mag er mit allen Gütern der Welt gefegnet fein, ihm fehlt der befte Segen von oben, fein Opfer ift dem Höchften nicht angenehm. Verlegen fenkt der Zurückgewiefene das Haupt; Schmerz und Befchämung fucht er zurückzuhalten, aber man fieht es ihm an, daß er tief im Innerften getroffen ift. Ein Levit, der neben dem Hohenpriester fteht, fcheint durch feine gemeffene,

¹⁾ Genommen aus dem apokryphen »Evangelium de nativitate S. Mariae,« früher dem Matthäus zugefchrieben.

finstere Haltung dessen Verfahren zu billigen. Links blickt man in die Landschaft hinaus. Damit nach dem Trüben die Veröhnung nicht fehle, läßt in der Ferne hier der Künstler noch einmal Joachim sehen, wie ihm, als er klagend in der Wüste irrt, der tröstende und verheißende Engel erscheint.

Was der Inhalt seiner Verkündigung war, schauen wir auf dem nächsten Bilde verwirklicht. In der Ferne, da wo die freundliche Aussicht auf Landschaft und Gebäude sich öffnet, findet Joachim nach göttlichem Befehl sein Weib Anna an der Goldenen Pforte des Tempels, beide froh, daß die Gnade des Herrn ihr Alter noch durch die Geburt eines Kindes erfreuen will. Den Hauptinhalt der Tafel bildet dies freudige Ereigniß selbst. Da liegt die Wöchnerin unter der grünen Decke im roth drapirten, großen Himmelbett; ihre Linke ruht auf der Brust. Aber der Künstler hat den Vorgang uns wahrscheinlicher machen wollen, als er der Legende nach war. Von Anna's hohem Alter merkt man nichts: das Antlitz mit seinem feinen Oval ist von seltener Zartheit und Anmuth, mit niedergeschlagenen Augen und reizendem Munde. Eine alte Beschlieferin und eine junge Magd sind beschäftigt, ihr Erquickungen, Trank und Speise zu bringen, und ein Tischchen am Bette ist schon reichlich mit Brod, Geflügel und dergleichen besetzt. Ganz vorn eine junge, hübsche Maid, bei Israel von Meckenen ist es eine ältliche Person mit scharfen Zügen, die auf einem Rohrstuhl sitzt und die Hauptperson des Ganzen, das nackte kleine Neugeborene hält, dem zur deutlichen Bekräftigung seiner ganzen Wichtigkeit »Sancta Maria virgo« in den Heiligenschein geschrieben ist. Vor ihr steht die Wanne, in der sie das Kindlein baden will, aber zuvor probirt sie die Temperatur des Wassers mit dem Fuße. Wie heiter und gemüthlich ist das Alles vorgetragen!

Die wunderbar Geborene war schon, ehe sie das Licht erblickte, dem Herrn gelobt. Auf dem nächsten Bilde wird sie zur Erfüllung des Gelübdes in den Tempel geführt. Das junge Mädchen, welches fromm die Stufen emporsteigt, wird von dem Hohenpriester, zwei Leviten und einem Schriftgelehrten von feister Gestalt und mit hochmüthigem Pfaffengesicht empfangen, von Zuschauern umgeben stehen die Ältern in jener demüthigen Fassung, welche der Vorgang erheischt. Die Heimsuchung in der Ferne ist vollständig neu. Diese Darstellung paßt nicht in die Reihenfolge der Szenen, ehemals war gewiß, wie im Kupferstiche, die junge Maria zu sehen, welche mit den Tempeljungfrauen den heiligen Vorhang wirkt.

Während bis hieher die Ereignisse eine fortlaufende Kette, wie auch in den Stichen, bildeten, macht die Erzählung vor dem letzten Bilde, der Darstellung Christi im Tempel, einen großen Sprung. Von großer Schönheit ist Maria's Kopf, und Simeon, der das hübsche Kind aus ihren Händen em-

pfängt, ist eine würdige Gestalt mit ernsten, edlen Zügen, gekrümmter Nase und grauem Bart; sein prächtiges Costüm ist mit sorgfältiger Liebe und in großer coloristischer Wirkung ausgeführt. Ein Gefolge von sechs Personen schließt sich der göttlichen Mutter an, darunter der rothgekleidete Joseph und eine Frauengestalt mit langen Zöpfen, in grünem Kleide und Untergewand von Goldbrokat, manchen Figuren auf Rogier van der Weyden's Bildern verwandt. Von ihrem Gürtel hängt ein Streifen herab, der den Bildhauer des inneren Schreines, Michel Erhardt, den Maler Hans Holbain und das Jahr 1493 nennt. Im Goldgrund, der die Luft vertritt, zeigt sich die Krönung Maria's.

Niederländischer Einfluss ist in diesen vier Bildern unverkennbar. Nicht bloß in der gediegenen, durchgebildeten Behandlung des Einzelnen, auch in der Gesamtaufassung selbst und der weihvollen Würde und stillen, friedlichen Gemüthlichkeit, welche deren Grundzüge sind. Tracht und Scenerie sind ernster und eingehender, als sonst damals in Deutschland Gebrauch ist, behandelt, der Faltenwurf ist stilvoll, durchgehends sind die männlichen Köpfe von bildnisartigem Charakter, die weiblichen von anziehender Lieblichkeit. Warm und leuchtend ist das Colorit. Einen besonderen Vorzug bildet das Gemessene der Haltung, das sich selbst da, wo Genreartiges eingeflochten ist, nicht verliert, während es gerade in späteren Bildern dem Maler nur zu oft abhanden kommt.

Ein Bildchen in der Gallerie der Moritzkapelle zu Nürnberg scheint hinter dem Namen Hans Holbon das Jahr 1492 oder 1493 zu tragen, die letzte Ziffer ist nicht ganz erkennbar. Es stellt die thronende Maria mit dem Kinde dar, umgeben von zwei Engeln, die ihnen Blumen reichen. Gothische Architektur bildet den Hintergrund; reiches gothisches Gefüge umschließt das Ganze und giebt in seinen Ecken für zwei Wappen Raum. In so feiner, miniaturartiger Ausführung, so zarter Vollendung begegnet der Künstler uns selten. Bei den Malern Italien's erkennen wir, je größerer Spielraum ihnen geboten ist, desto mehr die Höhe ihrer Kunst. Wo sie über mächtige Wandflächen zu gebieten haben, offenbart sich ihr Geist und ihr Können am meisten. Bei den nordischen Künstlern aber waltet gerade das entgegengesetzte Verhältniß. In Arbeiten größerer Umfanges, mögen es nun Wandbilder oder Tafelbilder sein, überwiegt durchgängig der handwerksmäßige Charakter. Auf rein dekorative Wirkung ist Alles angelegt, die Behandlung ist flüchtig, die Ausführung bleibt den Gehülfen überlassen. Nur seltene Gelegenheiten giebt es, wo der Meister alle künstlerische Liebe, die er in sich trägt, aufbietet, in treuester Hingebung und ganz mit eigener Hand sein Bestes zu Stande bringt. Das geschieht, wenn irgend ein Fürst oder Herr, irgend ein reicher und kunstliebender Bürger, meistens nicht für kirchlichen Andachtszweck, sondern für das häusliche Gemach und zur eigenen Freude sich ein kleines Juwel

der Malerei bestellt. Ueber die mäßigsten Verhältnisse geht ein solches nie hinaus; je kleiner es sein darf, desto vollendeter mag es werden. Sorgsam, mit eigener Hand bereitet dann der Meister die Tafel sich zu; er wählt die schönsten, leuchtendsten Farben, das gediegenste Gold, keine andere Hand läßt er es berühren. In materieller Hinsicht ist eine solche Arbeit meistens kein Vortheil für ihn. Gemeine Gemäl, wie Dürer sich ausdrückt, hätte er einen ganzen Haufen in derselben Zeit machen können; aber von der handwerksmäßigen Production, zu der ihn sonst die Verhältnisse nöthigen, erholt er sich hier. Solch ein Kleinod ist dieses Bild in der Moritzkapelle, es erinnert an die Technik der van Eyck'schen Schule, deren Einfluss in der trefflichen Modellirung, dem feinen Ton, dem Stil der Gewandung waltet. Leider haben die Köpfe etwas gelitten.

Diesem Gemälde steht ein zweites kleines Madonnenbild, jetzt auf der Burg zu Nürnberg, außerordentlich nahe. Vor goldenem Grunde, auf einem Throne, dessen ornamentale Formen, trotz der Anwendung des Rundbogens noch ausgesprochen gothisch sind, sitzt die heilige Jungfrau in blauem Gewande und rothem Mantel, ihre Füße ruhen auf einem goldenen Kissen mit Perlenstickerei. Ihr Kopf zeigt ein schönes, nach niederländischer Art etwas längliches Oval; lang flattern ihre blonden Haare herab, die besonders zart und sorgsam in der Ausführung sind. Ebenso ansprechend ist das mit einem leichten Schleier umhüllte Kind, das einen Rosenkranz halt. Drei Engel lassen hinter ihr einen grünen Vorhang niederfallen und halten eine Krone über ihrem Haupte. Neun andere Engel, einfarbig in Gold auf dunklen Grund gemalt, schliessen oben das Bild im Halbkreis ab. Vogel zeigen sich aller Orten, ein Gefäß mit einer Lilie steht neben Maria, daneben sind eine Schüssel, ein Apfel und eine Wanduhr angebracht, sowie ein Buch, aus dem ein Zettel heraushängt, mit dem verkehrt von rechts nach links geschriebenen Namen des Künstlers. Man hat das S vor dem Familiennamen auf Sigmund Holbein, den jüngeren Bruder, deuten wollen, der durch sein Testament und seine Porträtskizze von Hans des Älteren Hand, die wir kennen lernen werden, unser Interesse fesselt. Aber neuerdings ist darauf hingewiesen worden, daß dies S auch der letzte Buchstabe des sonst verdeckten Namens Hans sein könnte; diese Annahme wird durch die große Übereinstimmung des kleinen Bildes mit dem zuletzt erwähnten unterstützt, und so müssen wir einstweilen auf eine Entscheidung in dieser Frage verzichten.¹⁾

Arbeiten aus den nächsten Jahren lassen sich nicht nachweisen, im Jahre 1496 hören wir aber von der Annahme eines Gefellen: »Item

¹⁾ Vgl. A. von Zahn. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung in Dresden. Jahrbücher für Kunstwissenschaft V., S. 195.

Holbain hat Ein Jungen fur gefeltt mit Nomenn Steffann Kriechbam von Baffau vnnd Ein Hanndwerckh hat Ein guet genigen gehabt.« Während er noch immer ununterbrochen in den Steuerbüchern vorkommt, erwarb er gleichzeitig das Bürgerrecht zu Ulm, was wol auf gröfsere Arbeiten, die ihn dort länger fesselten, deutet. Der Kaufcontract eines Augsburger Haufes, von Mittwoch vor Sanct Martinstag (6. November) 1499 datirt, nennt Hans Holbein den Maler, jetzt Bürger zu Ulm, der von dem Grundstücke einen Zins bezieht.¹⁾ Zu derselben Zeit entfaltet der Künstler aber auch in der Heimat eine lebhafte Thätigkeit. Damals beginnen seine Arbeiten für das Katharinenkloster in Augsburg, das in der Kunstgeschichte der Stadt von besonderer Wichtigkeit ist, weil es Jahre hindurch zahlreiche Gemälde bei Hans Holbein dem Älteren und bei Hans Burckmair bestellte, heut zu Tage aber die königliche Gemädegalerie — und jene Bilder mit derselben — in seinen Räumen birgt. Nicht lange vor 1239 mag die erste Gründung des Klosters geschehen sein, da in diesem Jahre König Conrad IV. die Nonnen und ihre Besitzungen in seinen besonderen Schutz nahm. 1251 bewog die unsichere Lage ihrer Niederlassung vor dem Göppinger und Rothen Thor den Bischof Hartmann, ihnen das Kloster in der Stadt selbst, in der Pfarrei von St. Moritz, zu bauen. Ursprünglich bekannten die Nonnen sich zu keinem bestimmten Orden und führten ohne weitere Regel ein stilles, frommes Leben, dann folgten sie der Regel des heiligen Augustin. Ihre Obrigkeit war die Priorin, die zu wählen sie vom Papst die Freiheit erhalten hatten. Töchter der reichsten und vornehmsten Geschlechter befanden sich unter ihnen. Bis 1440 war die Claufur nicht streng, und als damals der Bischof sie darin beschränken wollte, stemmten die Nonnen sich so, daß er es nur mit Hülfe des Magistrats, der hohe Mauern ringsum aufführen liefs, vermochte. Viele zogen aber vor, auszutreten, denn sie mochten nicht »lebendig begraben sein«. Auch später regte sich noch im Kloster der alte Freiheitsinn und die Augsburger Chroniken wissen besonders eine hübsche Geschichte davon zu berichten. Im Jahre 1516, als das Kloster im Neubau begriffen war, geriethen die Nonnen mit den ihnen vom Rathe gesetzten Bauherren in Streit. Diese wollten bloß eine flache Decke in der Kirche anbringen; das war den reichen Nonnen nicht genug, die auf eine Wölbung drangen. Als man ihnen vorredete, darin reichten ihre Weiberstimmen nicht aus, liefsen sie es darauf ankommen, den Gegenbeweis zu liefern. Alle zusammen zogen Nachts um zwei Uhr aus ihrem Kloster nach der Predigerkirche, um da zu erproben, ob der Widerhall bei gewölbtem Chor sie hindere, und fangen dort ihre Hora

¹⁾ Im Augsburger Archiv. — Mitgetheilt von Professor Hafsler, in den Verhandlungen des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben IX. und X. (1855), S. 79.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

ab, so das alles Volk wegen des ungewöhnlichen Singens herbeilief. Die Strafe blieb nachher nicht aus; aber ihren Willen hatten sie durchgesetzt.¹⁾

Bis in das 16. Jahrhundert waren sie in der Verwaltung ganz frei, bis 1619 band sie kein strenges Armuthsgelübde, und so war es möglich, daß auch Einzelne unter ihnen auf eigene Rechnung Kunstwerke zum Schmuck ihres Klosters bestellen konnten. Besonders seit 1496, wo beschloffen worden war, das alte Kloster abzutragen und ein neues aufzurichten, zu welchem Zweck der berühmte Baumeister Burkhard Engelberg den Plan gemacht, begann ein edler Wettstreit in der Stiftung von Gemälden. Die Rechnungen über diese Kunstwerke waren noch im vorigen Jahrhundert vorhanden und Auszüge aus denselben theilt die 1756 verstorbene Nonne Dominika Erhardt in den von ihr verfaßten, auf der bischöflichen Bibliothek zu Augsburg bewahrten Klosterannalen mit. Hier werden uns zwar nicht die Namen der Maler, wohl aber die der Stifterinnen sowie der Preis jeder Tafel überliefert.²⁾

Ganz handwerksmäßig, wenn auch unverkennbar von der Hand des ältern Holbein, ist eine Tafel, welche die Klosterfrau Walburg Vetter für sich und ihre beiden früher gestorbenen Schwestern Veronika und Christina, die gegen sechszig Jahre mit ihr im Kloster gelebt hatten, im Jahre 1499 als Epitaph bestellte. Der Wölbung des Kreuzganges, für den sie bestimmt war, entsprechend, hat sie eine breit-spitzbogige Form und enthält in einzelnen Abtheilungen die Krönung Maria's, sechs Passions-scenen und die Bildnisse der Schwestern. Die Flüchtigkeit der Behandlung wird durch den geringen Preis von 26 Gulden erklärt. Die Originalzeichnung besitzt das Baseler Museum. Noch im selben Jahre begann Holbein's Mitwirkung an dem Cyclus der sechs Tafeln, welche die alten Basiliken in Rom darstellen. Den Nonnen hatte auf Ansuchen ihres Beichtvaters, Doctor Bartholomäus Ridler, Papst Innocenz VIII. im Jahre 1484 die Gnade verliehen, des Ablasses, welcher den Besuchern der sieben alten Hauptkirchen zu Rom verheissen ist, theilhaft zu werden auch ohne selbst dort gewesen zu sein, sofern sie nur an drei dazu bestimmten Stätten ihres eigenen Klosters die vorgeschriebenen Gebete verrichteten.³⁾ Zum Schmucke dieser Stätten im Kapitelhause waren nun seit dem Jahre 1496 von einigen Klosterfrauen jene sechs Gemälde bei angesehenen Augsburger Künstlern bestellt worden.

Die Bilder, alle von jenem breit-spitzbogigen Format wie das oben

¹⁾ Das Historische über dieses Kloster nach den Stadtchroniken und nach der handschriftlichen Geschichte des Katharinenklosters von Placidus Braun, dem Verfasser durch Herrn Domcapitular Steichele mitgetheilt.

²⁾ Vgl. den Abdruck, Band II, Beilagen. Vgl. über die früheren gefälschten Mittheilungen ebenda, Excurs I.

³⁾ Vgl. die Urkunde, Beilagen.

beschriebene, bestehen meist aus zahlreichen Einzelszenen und zeigen in ihrer Mitte ein Gebäude, welches die betreffende römische Kirche bedeuten soll. So ist auch die von Holbein gemalte Basilika Santa Maria Maggiore angeordnet.¹⁾ In den Fenstern des Kirchenbaues wechseln Rundbogen und Spitzbogen, das Portal ist mit Heiligenstatuen in Goldgewändern geschmückt, an der Außenwand ist ein Bild des heiligen Georg angebracht, innen sieht man vor einem Altar, über dem sich ein Gemälde, die Verlobung Katharina's mit dem Christuskinde, befindet, einen Pilger knien. Zwei große Glocken in den Thürmen enthalten den Künstlernamen und die Jahrzahl 1499; Sandrart hat das Bild, das er kurz erwähnt, wegen dieser Äußerlichkeit auch nur »eine Historie, darin eine Glocke« genannt.

Dunkelblauer, über und über mit Sternen besäeter Himmel bildet hier wie an den Seiten den Hintergrund. Goldverzierungen im Geschmack der spätesten Gothik, welche alle die einzelnen Theile von einander sondern, scheiden auch die Ansicht der Kirche von der Krönung Maria's im obern Bogenfeld. Hier besteht die heilige Dreifaltigkeit aus drei ganz gleich gebildeten Gestalten, deren Gesicht sich dem byzantinischen Christustypus nähert und auch nicht ohne Anklang an Schongauer's Bilder des Heilandes ist. Der Kopf der emporschwebenden Jungfrau ist unschuldig, sinnig und zart. Von den Seitenbildern ist das eine gleichfalls noch der Gottesmutter, der Patronin der dargestellten Kirche, gewidmet. Es enthält die Verehrung des neugeborenen Christuskindes durch das Elternpaar und die herbeigekommenen Hirten. Drei Engel mit einem Notenblatte, den Friedensgruß an die Menschen singend, schweben zur Seite. Joseph's Ausdruck ist ernst und halb wehmüthig. Maria hat ein feines Gesicht mit niedergeschlagenen Augen, gewölbten Brauen, blondem Haar, ausdrucksvoll ist auch der Kopf des Kindes, das auf dem weit ausgebreiteten Zipfel ihres Mantels liegt. Selbst Ochs und Esel blicken, wie bei Schongauer, gar verständig drein. Singende und musizirende Engel schweben ganz oben. Das entgegengesetzte Seitenbild ist, in Rücksicht auf die Stifterin Dorothea Rölinger, ihrer Schutzheiligen geweiht. Betend kniet die Nonne hinter der heiligen Dorothea, die heiter und gefaßt den Todesstreich erwartet. Das Schwert des Henkers, welcher sie enthaupten will, geräth etwas mit den Goldverzierungen in Conflict, in die er mitten hineinhaut. Von der anderen Seite tritt das Christuskind im durchsichtigen Hemdchen und blauen mit Sternen besäeten Röckchen auf die Heilige zu, um ihr einen Korb mit Rosen zu bringen. Auf zwei gar zierlich mit einander verschlungenen Schriftbändern, die von Mund und Mund ausgehen, steht das Zwiegespräch, welches beide mit einander führen:

¹⁾ Die Zeichnung dafür wieder im Baseler Museum.

»dorothea. ich. bring. dir. da.

Ich. bit. dich. herr. brings. theophilo. dem. schreiber.«

Dieser nämlich, wie die Legende sagt, hatte gelobt, Christ zu werden, wenn sie ihm Rosen aus dem Paradiese sendete. Ein Engel mit der Laute und zwei andere mit einem Tuche, um die Seele der Heiligen aufzunehmen, schweben darüber.

Das Gemälde, für welches die Stifterin 60 Gulden bezahlte, hat etwas Alterthümliches, fast noch in höherem Grade als die Bilder von 1493. Der flandrische Einfluß, der hier und in dem Bilde der Morizkapelle waltete, tritt jetzt mehr zurück, der Künstler beginnt selbständiger aufzutreten, geräth aber dabei zunächst in ein gewisses Schwanken. Oft spüren wir Nachklänge der älteren idealistischen Richtung, welche in Deutschland vor dem Einfluß der van Eyck'schen Schule geherrscht hatte. Das zeigt sich zunächst in den schlanken Verhältnissen der Figuren, unter denen besonders die heilige Dreifaltigkeit weit über das gewöhnliche Maß der Körperlänge hinausgeht. Die Bewegungen sind zwar meistens richtig verstanden, doch sprechen sich die Körperformen oft nicht entschieden genug unter den Gewandmassen aus. Die Glieder, namentlich die Füße, sind noch etwas schwach, diese bleiben daher oft mit Absicht unter den Gewändern versteckt. Die Hände, weich, schmal, ohne Betonung der Gelenke, sind doch richtig gezeichnet. Der Fall der Gewänder ordnet sich gewöhnlich so, wie Gestalt und Bewegung es verlangen, sie sind dabei fließend und von schärferen Faltenbrüchen frei; manchmal aber, wie bei dem Mantel der heiligen Dorothea oder der weiten, seltsam hinauswehenden Schärpe des Henkers, kommt jene alterthümliche Spielerei mit langen Zipfeln vor. Ein Sinn für großartige Linien und für Schönheitsgefühl im Wurf bleibt aber selbst da nicht aus. Im Ausdruck ist das Streben nach Anmuth in den Frauenköpfen anzuerkennen, bei den männlichen Köpfen begegnen uns aber überall Anklänge an Schongauer's Weichheit und Unentschiedenheit, namentlich auch im Henker, dem es an der nöthigen Kraft fehlt. Trotz aller Ähnlichkeit in der Gesichtsbildung mit Schongauer geht indeffen in der Empfindung ein mehr weltlicherer Charakter durch. In der Farbe herrscht ein bräunlicher Ton vor, selbst die Schatten der Goldverzierungen, sonst gewöhnlich durch schwarze Schraffirungen gebildet, sind hier braun. Bei den Frauen sind die Fleischtöne durchsichtig und in den Uebergängen fein. Im Costüm, den pelzverbrämten, hie und da gemusterten Kleidern, den weiten Mänteln, herrschen kräftige Farben. Nur der Mangel an energischer Lichtwirkung giebt dem Totaleindruck etwas Einförmiges.

Bereits fortgeschrittener erscheint ein im Jahre 1501 vollendetes Altarwerk, das Holbein für die Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M. gefertigt. Ob dieser große Auftrag an ihn nach Augsburg erging, ob

er ihn auf einer Wanderung zu erlangen wufste, läßt sich nicht ermitteln. Jedenfalls nannte er sich in der lateinischen Inschrift auf der Rückseite des Schreines ausdrücklich Hans Holbein von Augsburg. Die zahlreichen Tafeln dieses Altars sind, nachdem sie lange zerstreut waren, erst seit kurzem wieder, soweit sie noch erhalten, in Frankfurt. Die Leonhardskirche enthält ein Abendmahl, welches einst das Mittelstück der Altarstaffel bildete; vier dazu gehörige Flügelbilder: der Einzug Christi in Jerusalem, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, Christus am Oelberg und die Fußwaschung, werden in der städtischen Sammlung im Saalhofe bewahrt. Ebenda befinden sich vier Tafeln, welche ehemals die Rückwand des großen Schreins bekleideten; sie enthalten, in je zwei Abtheilungen, den Stammbaum Christi und den der Dominikaner, vom heiligen Dominicus bis zum heiligen Vincenz, dem die Jungfrau Maria das Scapulier überreicht. Das Städel'sche Institut endlich hat vor mehreren Jahren sieben von acht großen Tafeln mit Passionscenen erworben, welche ehemals Vorder- und Rückseiten der Flügel bildeten. Sie sind die besten Stücke des Ganzen, von sicherer, wirkungsvoller Pinfelführung.

Das Ganze war ein in bildliche Darstellung übersetztes Passionspiel, zu welchem die Sockelbilder gleichsam als Prolog dienten, denn die Altarwerke schlossen sich, wie Springer in seinen Ikonographischen Studien¹⁾ bewiesen hat, in Stoff und Anordnung ganz an die geistlichen Dramen oder Mysterien an. Und so sind denn die einzelnen Darstellungen oft nicht sowohl wirkliche Handlungen als vielmehr Schauspielszenen, in der ehrlich gemeinten aber burlesk-übertriebenen Weise, wie sie Herkommen und Volksgeschmack verlangen. Dies ist ein Gebrauch der Zeit, dem sich der Künstler nicht entziehen kann, aber in manchem Einzelnen verräth sich schon eine selbständige Beobachtung des Lebens, und in den heiligen Personen ein feines, edles Gefühl. Holbein's Christusgestalt kommt Schongauer's Bildern des Heilandes an Sanftmuth und hoher Milde nahe. Aber während diese Gestalt ihr ideales Gepräge bewahrt, geht bei den übrigen der derbe Realismus oft über alles Mafs. Die wilden Schergen und Kriegsknechte sind größtentheils in die bairischen Farben, blau und weiß, gekleidet, ein Scherz, den sich der Maler, in seiner Abneigung gegen die bösen Nachbarn Augsburg's, öfters erlaubt. Auf der Gefangennahme ist die ruhige Duldermiene Christi, seine leidenschaftslose Klarheit in dem Momente, da der Verräther ihn küßt, schön und ergreifend. Nebst diesem Bilde befanden sich auf der Außenseite: Christus vor Kaiphas, Geißelung und Dornenkrönung. Die Innenseiten enthielten links Eccehomo und Kreuztragung; auf letzterer steht an Stelle des Simon von Cyrene ein Dominikanermönch dem Heiland bei. Rechts folgte eine

¹⁾ Mittheilungen der K. K. Centralcommission, Wien, 1860.

nicht mehr vorhandene Darstellung der Grablegung; den Schluss bildet die Auferstehung. Das Schnitzwerk des Mittelschreins zeigte offenbar den Erlöser am Kreuze. Originalzeichnungen zu allen diesen Passionscenen mit Ausnahme der Dornenkrönung, dagegen auch zu der verlornen Grablegung, befinden sich im Baseler Museum.¹⁾

Derselbe Band enthält noch eine Folge von Zeichnungen aus der Leidensgeschichte,²⁾ zu welcher sich die ausgeführten Gemälde erst kürzlich gefunden haben: zwölf Bilder in der fürstlichen Gallerie zu Donaueschingen. Nur Fleischpartien, Haar und Bart sowie Einzelnes in der Scenerie zeigen hier die natürlichen Farben, die Gemälde sind durchgängig steinfarbig grau, auf den ehemaligen Aussenseiten bläulich, auf den Innenseiten gelblich schattirt, das letzte Bild, die Auferstehung, zeigt das Monogramm des Künstlers.

Aus dem Jahre 1502 stammt wieder eine umfangreiche Schöpfung, sechzehn Bilder in der Münchener Pinakothek, die getrennten Rück- und Vorderseiten zweier grosser Altarflügel aus dem ehemaligen Kloster Kaisheim (oder Kaifersheim) bei Donauwörth. Jetzt sind die Gebäude der berühmten Reichsabtei, der ersten Pflanzstätte des Ordens von Citeaux im Augsburger Sprengel, in ein Zuchthaus umgewandelt; in alter Zeit aber war das Kloster erst wegen der Frömmigkeit, dann wegen des Glanzes, der in ihm herrschte, berühmt. Auf die Ausstattung der grossartigen gothischen Kirche wurde gerade damals viel verwandt, und der 1490 bis 1509 regierende Abt Georg Kastner galt als ein baulustiger Herr. So liess er auch im Jahre 1502 «eine köstliche Chortafel» machen; und da er hier für die Schreinerarbeit wie für Schnitzwerk und Gemälde die drei besten Meister wählte, die weit und breit mochten sein, konnte er zum Maler keinen Trefflicheren ausersehen, als Hans Holbein in Augsburg³⁾. Unter den geistlichen Dramen gab es Weihnachtsspiele mit der Kindheitsgeschichte Christi, Passionsspiele, sowie Adventsspiele mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes. Der Altar aber musste darauf eingerichtet sein, allen diesen Zeitabschnitten Genüge zu thun und diese verschiedenen Bildercyklen in sich vereinigen zu können. So enthält hier das Innere die Geschichte Maria's und des Kindes von ihrer Darstellung im Tempel bis zur Anbetung der Könige, dem sich noch der Tod der

¹⁾ B. U. III, Nr. 31 — 38.

²⁾ U. III, Nr. 15 — 25, die Skizze der Auferstehung fehlt.

³⁾ Alte Klosterchronik: «Dieweil aber dieser abbt Görg ain sonder lust hett zu pauen vnd nemlich zu dem gottshaus zier, hat er im jahr MCCCCCII ain costlich chortaffel lasen (machen), daran die besten iij maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit vnd prait mochten sein, der schreiner maister Adolf Kastner in Kaishaimer hof, pildhauer maister Gregori, der Maler Hans Holpain. Diese taffel gestond vil geldts.» Abgedruckt in Steichele's Beschreibung des Bisthums Augsburg. Band II. S. 667.

heiligen Jungfrau angeschlossen, das Äußere aber die Leidensgeschichte des Herrn. Bei den Innenbildern sind die reichen gothischen Verzierungen, welche alle Tafeln einfassen, golden, bei den Außenseiten in einfacher Sandsteinfarbe ausgeführt. Ähnlichen Unterschied zeigt die ganze Behandlung. Bei den Außenseiten hat die eigene Hand des Meisters wenig gethan, ja selbst die Compositionen sind von verschiedenem Werthe. Das fabrikmäßige Produciren, welches in den alten deutschen Malerwerkstätten gewöhnlich und bei solchen großen Altarwerken unvermeidlich war, tritt hier zu Tage. Genrehafte Epifoden werden mit Vorliebe behandelt; während auf den Oelberg die Wächterschaar in der Ferne durch die Gartenpforte dringt, kriecht einer aus derselben, um schneller bei der Hand zu sein, unter dem Zaun durch, ein zweiter klettert darüber weg. Die Marterscenen sind roh und verworren, bei der Kreuztragung, auf welcher sich der Zug aus der Tiefe des Bildes gegen vorn entwickelt, trabt ein ganz scheufslicher Henkersknecht voran, und ein Bube wirft mit Steinen nach dem Heiland. Die Gefühlsverzerrung, in welche die damalige Zeit bei solchen Darstellungen verfiel, tritt hier in schroffster Weise hervor. In welchem Gegensatz stehen die ehemaligen Innenseiten zu diesen Arbeiten! Da finden wir eine Reihe der trefflichsten Bildnissgestalten, beginnend mit Joachim und Anna auf der ersten Tafel; zahlreiche Männerköpfe sind den Silberstiftskizzen des Künstlers entnommen, von denen noch die Rede sein wird. Höchst lebensvoll ist der Stifter, Abt Georg, auf der Beschneidung dargestellt, aber eben so hohe Anerkennung verdient die holde, kindliche Anmuth vieler Frauengestalten, zum Beispiel unter dem Gefolge bei Christi Darstellung im Tempel, und außerordentlich zart ist Maria's Köpfchen bei der Verkündigung. Der Tod Maria's aber ist in Composition und Ausdruck wohl das Schönste des Ganzen, das sich auch durch seine freudige Klarheit in der Farbe auszeichnet.

Dem gleichen Jahre gehört wieder eine Tafel für den Kreuzgang des Katharinenklosters in Augsburg, jetzt in der dortigen Gallerie, an, von gleichem Format wie die Basiliken. Ulrich Walther, Vater der damaligen Priorin Anna Walther und einer zweiten Nonne Maria, die zur Zeit Küsterin war, hatte sie um 54 Gulden 30 Kreuzer »zu Gottes Lob und zur Ehre seiner zwei Töchter« machen lassen. Der Stifter war ein sehr bekannter und angesehener Mann in seiner Vaterstadt. Als er 1505 im Alter von 76 Jahren starb, da meldete die Chronik von ihm, er habe hinter sich verlassen seine Hausfrau, mit welcher er sechzig Jahre im Ehestand gelebt, nebst 133 lebendigen Kindern, Enkeln und Urenkeln. Ein Theil dieser zahlreichen Familie ist hier abgebildet. Links, an der Spitze der Männer, der greise Stifter selbst mit grauen Haaren, Pelz und Rosenkranz, bartlos mit würdigem, intelligentem, etwas scharfem Gesicht; vier Paare hinter ihm, Männer, Jünglinge, Knaben. Jener Walther, der

• bei einem Turnier des Kaisers Max den höchsten Preis errang, ist vermuthlich unter ihnen. Rechts, gegenüber, die Frauen; ihren hochwürdigen Töchtern, der Priorin und Küsterin, hat selbst die Mutter, Barbara Riedler, den Vortritt gelassen; noch vier Paare hübscher junger Mädchen und zwei Dienerinnen knien hinter ihr. Der untere Theil des mittleren Feldes ist, zwischen diesen Stifterbildnissen, mit den Wappen und einer Inschrifttafel ausgefüllt. Diese Porträts, unter denen sich die lieblichen Knaben und die naiven jungen Mädchen besonders auszeichnen, sind das Schönste am ganzen Gemälde. Alle beten sie, nicht bloß äußerlich, mit den gefalteten Händen und gebeugten Knien; sie sind wirklich mit der Seele dabei; aber nach Alter, Stand, Geschlecht richtet der Ausdruck der Andacht sich in Jedem. Wer mit solcher Kraft und Bedeutsamkeit diese zahlreichen Bildnisgestalten in so kleinem Maßstab zu geben verstand, der verdiente gewiß, der Vater des größten deutschen Porträtmalers zu sein.

Oben bildet Christi Verklärung den Inhalt des mittleren Feldes. Der auf dem Berge stehende Heiland ist nicht bedeutend, aber edel und mild. Eine Glorie strahlt hinter ihm; schimmernd weiß ist sein Kleid, und auch die neben ihm in himmlischem Glanze Erscheinenden, Moses und Elias, tragen lichte Gewänder. Die Apostel sind lebendig, aber die Verkürzungen und kühnen Wendungen sind dem Künstler noch nicht gerathen. Die Heilung des Besessenen ist auf dem Seitenfelde rechts, die Speisung der Viertausend links dargestellt. Hier breitet sich eine Felsengegend, auf den andern Feldern eine freundliche Landschaft mit Stadt und fernen Gebirgen im Hintergrund aus.

Von anderen, nicht datirten Arbeiten des Künstlers mögen noch folgende in ungefähr dieselbe Zeit gehören: eine mit dem Monogramm bezeichnete Heimsuchung im Nationalmuseum zu München, eine kräftig gemalte Kreuztragung von kleinerem Umfang, welche Herr Regierungsrath Ahorner in Augsburg besitzt; neun Tafeln mit Apostelmartyrien jetzt in verschiedenen bairischen Gallerien, in Schleifsheim, in der Morizcapelle und der Burg zu Nürnberg, energisch in der Behandlung, aber übermäßig derb. Wie diese Folge, so soll auch ein kleiner Altar der Augsburger Gallerie aus dem vorhin erwähnten Kaisheim stammen. Er enthielt auf drei schmalen Tafeln die Kreuzigung, von Kreuzabnahme und Grablegung umgeben; diese letzte Scene ist die bedeutendste. Im Christuskörper geht der Naturalismus fast schon über die Grenze, aber das psychologische Element, namentlich in der Mutter des Herrn, tritt ergreifend hervor, und zugleich zeigt sich Weichheit und Schönheitsinn im Ausdruck. Der Künstlernamen steht auf Magdalenen's Salbengefäß. Eine Grablegung in der Gallerie zu Darmstadt, ohne Grund Sigmund Holbein genannt, stimmt ganz mit diesen Bildern überein. Das Baseler

Museum besitzt eine recht gute Darstellung vom Tode der Maria, deren Gegenstück, Maria's Krönung, nach Eichstädt gelangt ist. Beide bildeten die Innenseiten von Altarflügeln, deren Aussenseiten gemeinschaftlich die Bestattung einer Heiligen enthielten.

Das Hauptwerk des Meisters in dieser ganzen Periode ist die Basilika des heiligen Paulus in der Augsburger Gallerie, gemalt für jenen Cyklus der römischen Hauptkirchen im Katharinenkloster, auch schon von Sandrart erwähnt, der auch eine Bezeichnung mittheilt. Diese stand auf dem alten Rahmen, der vor Jahren beseitigt wurde. Eine Jahreszahl nennt Sandrart nicht, und wenn das Bild von neueren Schriftstellern in das Jahr 1504 versetzt wurde, so scheint das nur daher zu kommen, daß nach den Klosterannalen Veronica Welfer diese Tafel sowie die Basilika des heiligen Kreuzes bestellte. Letztere aber, eine Arbeit von Hans Burckmair, ist mit 1504 bezeichnet.

Veronica Welfer, Tochter des Bürgermeisters Bartholomäus Welfer, war bis zum Jahre 1503 Schreiberin gewesen, wurde sodann, nach Abdankung der Anna Walther, zur Priorin gewählt und bekleidete das Amt bis 1530. Aus wohlhabender Familie stammend, hatte sie bei ihrem Eintritt dem Kloster das Gut Waltershofen und zwei Sölden zugebracht, zum Klosterbau gab sie 200 Gulden, und die beiden Basiliken-Bilder kamen ihr zusammen auf die Summe von 187 Gulden zu stehen, was für jedes einen Preis giebt, den man im Kloster sonst zu zahlen nicht gewohnt war. Das veranlafte den Künstler auch zu einer ungewöhnlichen Sorgfalt in der Durchführung. Goldene spätgothische Verzierungen sind als Umrahmungen um die einzelnen Theile gemalt und trennen zwei Seitenflächen, ein Mittelfstück und ein oberes Bogenfeld von einander. Letzteres enthält die Verpottung des Herrn. Die große Reihe von Begebenheiten aus des heiligen Paulus Leben beginnt auf der linken Seite und zieht sich gegen rechts fort, grösstentheils in chronologischer Ordnung. In der freundlichen Landschaft sieht man, mehr in der Ferne, seine Bekehrung; dann den Blinden, den zwei Begleiter über eine Brücke führen, auf dem Wege nach Damaskus. Ganz links reicht der Heilige einem Boten aus dem Gefängniß einen Brief. Die Taufe des Paulus bildet die Hauptvorstellung auf dieser Seite. Auf dem Mittelfelde baut sich im zweiten Plane die Basilika, eine gothische Kirche, auf, in deren Inneres die Predigt des Apostels Paulus verlegt ist. Links im Vordergrund ist die Enthauptung des Paulus angebracht. Der entseelte Körper liegt hingestreckt und mit großer Befriedigung steckt der schnurrbärtige Henker sein Schwert in die Scheide zurück. Der Legende nach¹⁾ ist das abgeschlagene Haupt dreimal auf den Boden gesprungen und drei immer-

¹⁾ Für die Legende: Acta Sanctorum der Bolandisten, Juni, V. IV.

fließende Quellen sind entstanden an den Stellen, die es berührte. Dies zu versinnlichen zeigen sich drei Oeffnungen im Fußboden, unter welchen jedesmal die Buchstaben IHS stehen; senkrecht über der letzten schwebt der Kopf. Die Gruppe der rechten Seite stellt den Abschied von Petrus dar, eine erschütternde Scene. Mit Ketten belastet stehen die beiden heiligen Männer da. Tiefes Bewußtsein von Allem, was ihnen bevorsteht, ist in ihren edlen Angesichtern eingegraben, und Thränen in den Augen reichen sie sich in der Todesstunde zum letztenmal die Hand. Paulus wird von demselben Henkersknecht, der ihn drüben enthauptet, gepackt. Ueberrasschend ist die Figur des Schergen, welcher Petrus führt. Ein großes Schwert hält er in der Rechten, das Haar und der lange Bart sind feuerroth und bilden gegen den dunklen Anzug einen lebhaften Gegensatz. Mit dem wilden Ausdruck, den blitzenden Augen und Zähnen, dem abenteuerlichen Auftreten steht er wie eine phantastische Märchengestalt vor uns da. Fern, in der Landschaft, die man rechts und links von der Kirche erblickt, zeigen sich einerseits Petrus und Paulus, die Hand in Hand und mit Kronen geschmückt vor einer Mauer wandern, von welcher drei Figuren niederschauen. Mächtige Gebäude, Thürme und ein Thor, worüber »Rom« steht, bauen sich dahinter auf. Nach der Legende nämlich wurden die Apostel nach ihrem Tode gesehen, wie sie gekrönt ihren Einzug in Rom hielten. Andererseits erscheint der todt Paulus der Plautilla und giebt ihr blutbefleckt das Tuch zurück, das sie ihm auf dem Wege zum Tode überreicht. Weiterhin der Apostel zur See während des Sturmes, den er vorhergesagt.

Auf der rechten Seitenabtheilung ist die Bestattung des Heiligen zu sehen. Geistliche verschiedenen Ranges vom Papst und Cardinal bis zum einfachen Mönch knien vor der Bahre, auf der, in starker Verkürzung gesehen, der Körper des Apostels liegt, das getrennte Haupt zu Füßen, im Ausdruck groß und edel wie stets. Ein anderer Moment seiner Bestattungsfeier zeigt sich im zweiten Plan. Kerzenträger und Fahnenträger schreiten voran; Priester mit Büchern folgen. Der Papst, dem vorn knieenden vollkommen gleich, ein echter Kirchenfürst seinem ganzen Aussehen nach, trägt das Haupt des Heiligen auf einem Tuche. Zur Seite Paulus, wie er, um den Nachstellungen der Juden zu entgehen, von der Stadtmauer zu Damaskus in einem Korbe herabgelassen wird. Fern in der Landschaft mit blauem Himmel, weidenden Heerden und hohen Bäumen, die bis in die Goldverzierungen hineinragen, finden Hirten sein abgeschlagenes Haupt auf dem Felde.

Holbein der Vater zeigt hier ein außerordentliches Geschick in der Vereinigung einer so großen Reihe von Einzelszenen auf einem und demselben Gemälde. Wenn wir aber an die Art denken, wie einer der größten flandrischen Meister, Hans Memling, verfuhr, der auf seinen

»Sieben Freuden der Maria«, diesem Schatz der Münchener Pinakothek, den ganzen Verlauf des Zuges der heiligen drei Könige nebst zahlreichen anderen Ereignissen aus der Geschichte der Maria in eine von hohem Augenpunkt übersehene Landschaft versetzte, so finden wir doch Holbein's Bild von diesem heiteren, bunten, epifodenreichen Epos in der Anordnung wesentlich verschieden. Der deutsche Meister läßt bei seiner Composition weit entschiedener den Gedanken walten, er giebt nicht ein bloßes Nacheinander und Nebeneinander, vom Landschaftlichen verbunden und getrennt. Eine gewisse architektonische Eintheilung kann er nicht entbehren; ein mittleres und zwei Seitenbilder nimmt er deshalb an, und noch eine vierte Abtheilung, das obere Bogenfeld, sondert er durch gothisches Geäst und Blattwerk ab. In richtiger Ueberlegung ist dieses nicht gleichfalls mit einem Moment aus dem Leben des Heiligen, das erzählt wird, gefüllt, hief ist vielmehr dem eine Stelle eingeräumt, den der Apostel durch sein ganzes Leben und Wirken vertritt und verkündet, dem leidenden Heiland. Bei den geistlichen Schauspielen des Mittelalters war über der unteren Bühne, der irdischen, oft noch eine obere, der Himmel, angebracht, hiemit können wir diese Anordnung vergleichen. Auch bei den unteren Vorstellungen richten sich die Compositionen nicht bloß nach dem Lauf der Erzählung. Das Bild der Paulusbasilika selbst mußte die Mitte einnehmen, das lag schon in der Aufgabe. In die Kirche ist nun das hineinverlegt, was hineinpaßt, die Predigt des Apostels. Sie bildet zugleich den Kern seines ganzen Wirkens und ist deshalb auch geeignet, das geistige Centrum zu sein. In den Vordergrund aber ist nicht dieses, sind vielmehr solche Begebenheiten gesetzt, in denen eine ausgesprochenere Handlung zur Erscheinung kommt: des Heiligen Tod, durch welchen er seine Lehre besiegelt, und sein Abschied von Petrus, wodurch die zwei größten Apostel nebeneinander und Paulus in seinem Verhältniß zum Ganzen erscheint. Die christliche Gemeinde in ihrer ersten und letzten Beziehung zu ihm, wie sie ihn durch die Taufe in sich aufnimmt und wie sie ihn bestattet, nimmt in den Seitenfeldern die Hauptstellung ein.

Nach dem Allen tritt das Epische im Paulusbilde, trotz des erzählenden Grundmotivs, welches der Aufgabe innewohnt, nicht so sehr wie in dem Memling'schen Gemälde hervor. Der Künstler hat seinen Stoff dramatisch umzugestalten gewußt. Vor allem giebt er ächt dramatische, individuell aufgefaßte Charaktere, die mitten aus dem Leben gegriffen sind. Sind auch die heiligen Hauptpersonen selbst in den Gesichtszügen wie im Costüm ideal gehalten, und besonders die beiden Apostel von einem großartigen Typus, so hat er doch in den Nebenfiguren, in Charakter und Tracht, die Priester und Bürger, Ritter, Rathsherren und Knechte seiner eigenen Umgebung porträtirt. Das gilt von den Zuschauern bei der Enthauptung des Paulus, der feisten, wohlgefällig lächelnden Magi-

stratsperfon mit der Amtskette und den beiden zierlich gekleideten Junkern, die gegenüberstehen. Der wohlbeleibte geistliche Herr; der auf dem Felde rechts die Rolle des Papstes spielt, der höchst bornirt aussehende junge Mönch mit Stumpfnase und aufgeworfenen Lippen, welcher beim Abschied von Petrus unter den Umstehenden erscheint, kehren in anderen Arbeiten des Meisters wieder; einer der Zuschauer bei der Verpottung Christi, halb mitleidig auf den Heiland zeigend, in rother Tracht, vielleicht ein dicker gutmüthiger Bierwirth aus Augsburg, kommt im Skizzenbuch zu Basel vor, ebenso das pfäffische Gesicht des taufenden Ananias. Holbein der Vater hat es gemacht wie die Florentiner des 15. Jahrhunderts, wie Masaccio, Filippino Lippi, Ghirlandajo, als sie in den Capellen Brancacci und Saffetti, im Chor von Santa Maria Novella die bekanntesten Persönlichkeiten der Stadt, die Söhne der edelsten Geschlechter verewigten, nur mit dem Unterschied, daß der deutsche Meister keinen Vasari fand, der die Namen der Abgebildeten auf die Nachwelt gebracht hätte. Und nicht nur in einzelnen Figuren, auch in ganzen Scenen und Epifoden spiegelt sich die Zeit des Künstlers und das Leben seiner Heimat. Zunächst kommt wieder die politische Anspielung vor, daß einer der Kriegsknechte, welche den Heiland verspotten, in die bairischen Farben gekleidet ist und das bairische Wappen die blau und weißen »Wecken« auf dem Körpertheil trägt, der gewöhnlich nicht für den edelsten gilt. — Eine anziehende Genrescene ist die Predigt des Paulus, die Zuhörer, die vor der Kanzel sitzen, benehmen sich ganz wie die damaligen Augsburger in der Kirche. In einer reichen Scala sind die Empfindungen, welche der Redner weckt, in ihren Zügen wiedergegeben; aber wenn es auch der große Heidenapostel ist, der hier Gottes Wort verkündigt, ein Eingeschlafener fehlt doch nicht, das ist in den Kirchen nun einmal alter Brauch. Anziehend ist aber namentlich die Gestalt einer modisch, wenn auch züchtig gekleideten Zuhörerin, welche, dem Beschauer den Rücken wendend, dem Vordergrunde näher sitzt; es ist nach der Inschrift an der Stuhllehne die heilige Thekla, des Paulus jungfräuliche Schülerin, von der eine der apokryphen Apostelerzählungen¹⁾ handelt. Anmuthiger konnte in der Kunst diese Gestalt nicht aufgefaßt werden, welche einer der anmuthigsten Legenden zugehört: Thekla, die, als der Apostel in Ionien predigte, nicht von der Thürschwelle wich, Mutter und Bräutigam verließ, seiner Lehre zu folgen, von dem Feuer nicht verfehrt, von den wilden Thieren nicht angetastet ward, welche Paulus durch die ganze Welt suchte, bis nach Rom pilgerte, und als sie ihn dort nicht mehr am Leben traf, im sanften Schlummer vom Tode überrascht ward, um in seiner Nähe ein Grab zu finden. Alle Poesie,

¹⁾ Πράξεις Παύλου καὶ Θεκλῆς, Acta apostolorum apocrypha, ed. C. Tischendorf, p. 40.

welche der Erzählung innewohnt, hat der Maler empfunden, selten kommt in der altdeutschen Kunst etwas so Reizendes vor wie dies Figürchen, das nicht das Antlitz, nur den unverschleierte Nacken zeigt und uns daher den fortwährenden Wunsch zurückläßt, auch die Züge zu sehen, ein pikantes Motiv, das selbst ein Terborch nicht feiner verwerthet hat.

Am meisten aber interessiert uns endlich eine Gruppe, die bei der Taufe des Paulus angebracht ist: ein Mann mit zwei Knaben, in welchen eine Tradition, die durch authentische Bildnisse vollkommen bestätigt wird, den Maler mit seinen beiden Söhnen erkennt. Der Vater, in langen Pelzrock gekleidet, zeigt langes braunes Haar und großen Bart, der unter dem Kinn herabwallt, während die Oberlippe frei ist; er ist im Ausdruck schlicht, redlich und von lebenswürdiger Bescheidenheit. Ganz so, nur etwas älter, finden wir ihn auf einer 1515 datirten Zeichnung seiner Hand beim Herzog von Aumale, welche Sandrart in seiner Teutschen Akademie in sehr charakterlosem Kupferstich und mit Hinzufügung des fehlenden Schnurrbarts publicirt hat. Überhaupt konnte sich nur ein Künstler erlauben, so phantastisch aufzutreten, wovon auch Albrecht Dürer's eigenes Porträt ein Beispiel gewährt. Andre ehrliche Bürger trugen entweder langes Haar und glattes Kinn nach der Mode des 15. oder Vollbart und kurzes Haar nach der Mode des 16. Jahrhunderts. Auch die beiden Knaben stimmen mit den Köpfen auf unserem Titelblatt, namentlich der kleine Hans hat hier schon ganz dasselbe Gesicht wie dort



Hans Holbein der Ältere mit seinen Söhnen.
Aus der Basilika des heil. Paulus in der Augsburger
Galerie.

als vierzehnjähriger Knabe, stämmig und gesund, mit rundem Gesicht, treuherzig vor sich hin blickend, die Hand auf der Brust. Ambrosius oder »Profy«, der grössere, wie sein Bruder in grauen Kittel, grobe Schuhe und Beinlinge gekleidet, am Gurt Pennal und Tintenfafs, was ihn als Schulknaben bezeichnet, hält ihn mit der Linken bei der Hand und legt ihm die Rechte auf die Schulter. Aber der Vater hat schon gemerkt, von wem er das meiste zu erwarten hat, der Kleine ist seine ganze Freude, ihm legt er die Hand auf das Haupt und auf ihn zeigt er so bedeutungsvoll hin, als wollte er uns jetzt schon vorherfragen, was einmal aus dem Jungen werden wird. — Eine schlanke Frau in spitzer burgundischer Haube, die gegenüber steht, hat soviel Ähnlichkeit mit Ambrosius, dafs wir vielleicht die Mutter in ihr sehen dürfen.

Dafs sich ein Künstler in solcher Weise selbst auf seinem Bilde anbrachte, ist nichts Ungewöhnliches in der nordischen Kunst. Auf dem Genter Altar sieht man die Köpfe der Brüder van Eyck, Peter Vischer stellt sich an das Postament seines Sebaldisgrabes, Meister Pilgram schaut an seiner Kanzel in St. Stephan zu Wien wie aus einem Fenster heraus. Adam Krafft läfst das Tabernakel zu St. Lorenz durch sich und seine Gefellen tragen, Albrecht Dürer wohnt auf seinen berühmtesten Bildern, dem »Rosenkranzfest«, der »Marter der Zehntausend«, der »Verehrung der Dreifaltigkeit« dem Vorgang allein oder mit seinem Freunde Pirckheimer bei. — Zu ähnlichem Selbstgefühl war Hans Holbein der Ältere wohl berechtigt. Er hat in diesem Bilde ein Meisterstück vollbracht. Es zeigen sich bedeutende Fortschritte auch in formaler Beziehung, wenngleich die nackten Partien oft noch dürrig, und namentlich die Füfse oft schwach sind. Bemerkenswerth sind besonders die Verbesserungen im Faltenwurf, der, ohne kleinliche Spielereien, sich grofs und natürlich ordnet. Vor allem aber zeichnet sich das Bild durch die Kraft, Lebendigkeit und Klarheit der Farbe in allen Partien, bei den Figuren wie bei der Landschaft, und durch die gleichmäfsige aber mit Freiheit verbundene Sorgfalt des Vortrags aus.

Etwas später war der Künstler mehrfach für die St. Morizkirche in Augsburg beschäftigt. Hier sind nun freilich nicht mehr die Werke, wohl aber urkundliche Nachrichten in den Zechpflege-Rechnungen der Kirche erhalten¹⁾. Von 1504 bis 1508 ist er mit vier Flügeln für ein Altarwerk beschäftigt, für welches die überraschend grofse Summe von 325 Gulden ausbedungen ist. Bis zum 28. October 1506 hatte er schon hundert Gulden im Voraus erhalten, von nun an läfst er sich weitere Zahlungen in kleineren Posten leisten. Einmal hat er sich von dem Weibe des Pflegers drei Gulden geliehen, ein andermal werden ihm 27 Gulden »auf sein grofs

¹⁾ Band II, Beilagen.

clagen vnd anrufen« gezahlt. Als endlich am 16. März 1508 die Abrechnung erfolgt, hat er nur noch 85 Gulden zu erhalten, von diesen aber werden an Meister Thoman Freihamer 74 Gulden gezahlt, »so man jm schuldig ist gewesen von Hans Holpain wegen«. Ueber den festgesetzten Lohn werden aber noch der Frau des Künstlers fünf Gulden »zu leikoff« und »seinem Sun«, wohl dem Ambrosius, dessen Lehrzeit damals begonnen haben mochte, ein Gulden gegeben; also Trinkgelder¹⁾, deren Zahlung an Frauen und Gehülfen der Maler damals gebräuchlich war. Scheut sich doch selbst Albrecht Dürer's Hausfrau nicht, vom Kaufmann Jacob Heller ein Trinkgeld zu begehren.

Vielleicht war eine mit dem Jahr 1508 bezeichnete Handzeichnung im Baseler Museum, den Tod Maria's darstellend, für diese Malereien bestimmt. Ebenda befinden sich noch manche andere Entwürfe zu Gemälden, eine große Anbetung der Könige auf zwei Bögen, dann zwei mit des Künstlers Zeichen versehene Blätter, Christus und die Samariterin am Brunnen, mit landschaftlicher Ferne. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt und im Leipziger Museum finden wir als Entwurf für zwei Altarflügel die Darstellung Aller Heiligen, in mehreren Reihen von Märtyrern und Aposteln, Päpsten, Bischöfen und Geistlichen, Königen und Fürsten, Patriarchen und Propheten, Frauen und Jungfrauen. Ein paar Studien dazu enthält ein anderes Blatt mit einzelnen Köpfen in Silberstift zu Frankfurt; der hier vorkommende Kopf eines Papstes gleicht dem auf der Paulus-Basilika.

¹⁾ Leihkauf ist eigentlich Miethpfennig. Vgl. die städtische Verordnung gegen das Leihkauftrinken in Birlinger's Schwäbisch-Augsburgischem Wörterbuch S. 311: »Und dieweil das Leihkauftrinken für hochnachteilig und schädlich erfunden wird, sol hinfüran kain Leykauf um ainicherlei Waar oder kauf getrunken werden; aber einen ziemlichen Leikauf mit Geld zu geben und zu nemen sol hiemit unverboden sein.« (der Stadt Beruf. 1541, Bl. 4a.)

Herr Leonhard Wagner. (Silberstiftzeichnung, Berlin)

IV.

Augsburger Skizzenbücher.

Im vortheilhaftesten lernen wir den älteren Holbein in seinen Zeichnungen, besonders in Porträt-Studien kennen. So besitzt das Baseler Museum ein kleines Skizzenbuch, welches durch den Entwurf einer lateinischen Inschrift mit seinem Namen und der Jahrzahl 1502 beglaubigt ist, und unter dessen Silberstiftzeichnungen zahlreiche Köpfe vorkommen, die auf dem Paulusbilde wie in anderen Gemälden Verwendung gefunden haben. Ausserdem sind einige Studien zu nackten Figuren, zu Thieren, zu einer Gruppe spielender und badender Kinder eingereiht. Das alte Inventar der Amerbach'schen Sammlung, die den Kern dieses Museums gebildet hat, erwähnt aber von H. Holbein senior nicht blofs ein, sondern »zwei büchlin mehrteil mit stetzen« (Stiftzeichnungen), und das zweite Büchlein bestand wohl grösstentheils in einzelnen ungleich besseren und sicher etwas späteren Bildnissstudien, die jetzt unter Glas und Rahmen hängen, bis in neueste Zeit

dem jüngeren Hans Holbein zugeschrieben. Ebenso ging es zahlreichen Silberstiftköpfen gleichen Charakters, die in andern Sammlungen vorkamen, im Kupferstichkabinet zu Kopenhagen, im Museum zu Weimar, in der Bibliothek zu Bamberg u. s. w., in der Anzahl von 69 Stück endlich auf dem Kupferstichcabinet des Museums zu Berlin. Erst die neuesten Forschungen haben dazu geführt, die Thätigkeit des Vaters und die des Sohnes anders gegeneinander abzugrenzen, und weisen die genannten Zeichnungen wohl sämmtlich dem Erstern zu, wenngleich einzelne der schönsten Blätter kaum von ähnlichen beglaubigten Arbeiten des Letzteren zu unterscheiden sind. Gerade hier kann man die Entwicklung des älteren Holbein zu immer größerer künstlerischer Freiheit am besten kennen lernen. Bei diesen leicht hingeworfenen Bildnissen entfaltet er, unmittelbar auf das Leben hingewiesen, am sichersten seine Kraft.

Er zeigt sich als wahrer Meister im Porträt, ganz wie später sein Sohn. Er zeichnet ebenso leicht und geistvoll wie gediegen, bei der Schärfe und Feinheit, welche die Technik des Silberstiftes mit sich bringt, erreicht er doch immer eine malerische Wirkung, erhöht durch weisse Lichter und durch Anwendung von Rothstift die Lebhaftigkeit der Erscheinung. Das Leben weist er mit wunderbarer Sicherheit festzuhalten, und bis in ihre feinsten Züge belauft er die Charaktere. Da ist nichts Gemachtes, nichts Arrangirtes, keiner scheint zu wissen, daß er abgebildet wird. Diese Leute verschmähen es, auch nur den Blick auf den Beschauer zu richten; sie wissen nicht, daß sie beobachtet werden, und geben sich in voller, ungekünstelter Wahrheit wie sie sind.

Alle gehören dem damaligen Leben und Treiben in Augsburg an; die Namen, soweit sie dabeigefchrieben sind, beweisen das. Gar mancher einfache Bürger und schlichte Handwerker ist darunter, von dem keine weitere Kunde aufbehalten ist, aber Viele sind auch dabei, welche die Geschichte kennt, oder deren Namen sich wenigstens wiederfinden, wenn wir die Stadtchroniken oder Klosterannalen durchstöbern. Ein Stück der Welt, in welcher der Maler lebte, steht in den Leuten, die er abgebildet hat, vor uns da. Bei keiner Gallerie von gemalten Bildnissen seiner Hand könnte das in diesem Grade der Fall sein. Bei einer solchen wäre es ungerechtfertigt und übereilt, nach Beziehungen zwischen dem Dargestellten und dem Künstler zu fragen. Im Auftrag und Lohn sind jene meist erschöpft. Aber nicht, wie große Bilder, auf Bestellung, sind diese Zeichnungen gemacht, sondern gewiss nur zu seiner Uebung, seinem Studium hat sie der Künstler dem Skizzenbuche einverleibt. Diese Züge hat er verewigt, weil es Leute waren, die in der Reichsstadt im Ansehen standen und so die Aufmerksamkeit fesselten, oder weil er im persönlichen Verkehr mit ihnen zusammenkam, oder auch, weil sie durch ihre Physiognomien ihm merkwürdig waren. Wie er sie sah, so schrieb er sie hin, meist in

flüchtigen Zügen von schneller Hand, aber stets den innersten Kern ihres Wesens treffend. So stehen sie wie die Acteurs eines längst abgespielten Dramas vor uns da, und besonders wenn sich nun von denen, die in Ort und Zeit zusammen wirkten und mit einander wandelten, Einer zu dem Andern findet, da ist es, als gewannen sie Alle Fleisch und Blut, da wacht die ganze Zeit hell und frisch vor uns auf, wie wenn sie noch einmal leben und gelebt werden sollte.

Und von Allen, die da auftreten, und an uns vorübergehen, kehrt der Gedanke stets, wie zu einem nothwendigen Mittelpunkt, zu dem Künstler selber zurück, der sammt den Seinen in diesem bunten Kreise erscheint. Wir haben bereits von seinem lebendigen und anziehenden Kopf in der Sammlung des Herzogs von Aumale gesprochen, über dem man, zwar nicht mehr im Original, wohl aber in der Photographie, die Jahrzahl 1515 erkennt. Ein Seitenstück bildet der Profilkopf seines Bruders Sigmund, den Sandrart bereits mit dem vorigen, nicht eben treu, im Stich herausgegeben. Besser als das Blatt, das, nach dem Wortlaut der Inschrift, diesem zu Grunde lag — jetzt bei Herrn John Malcolm in London — ist ein anderes Exemplar in Berlin (vgl. Holzschnitt S. 78), das uns durch den Ausdruck gut bürgerlicher Aufrichtigkeit und Tüchtigkeit wohlthut. Noch wichtiger aber ist jene Zeichnung, die unser Titelblatt wiedergiebt¹⁾ und welche die beiden Söhne des älteren Hans Holbein, Hans und »Profy« (Ambrosius) darstellt. Ueber dem ersten steht die Altersangabe 14, die über dem zweiten ist ganz verwischt, die obere Jahrzahl ist wohl 1511. Dem jungen Hans hängt das schlichte Haar in die Stirn hinein und ist oberhalb geradlinig abgeschnitten, die Lippen sind voll, die Unterstirn tritt über den Augen bedeutend hervor. Das verkündet stark entwickelten Beobachtungssinn, und den hat Holbein allerdings sein Leben lang bewiesen. Schön kann man dieses Antlitz nicht gerade nennen, aber ansprechend ist es, weil eine durch und durch gesunde Natur aus ihm herausblickt; Gediegenheit, Freimuth und Sicherheit wohnen in diesen Zügen. — Auch Ambrosius, ihm zur Seite, mit lockigem Haar und edlem Ausdruck, hat etwas Anziehendes. Auf den ersten Blick erscheint er viel älter als der Bruder, allmählig aber überzeugt man sich, daß daran nur einige Flecke auf der Wange schuld sind, die wie eine Modellirung wirken und dem Gesicht etwas Hageres und Eingefallenes geben, was es von Hause aus nicht hatte. So braucht man nicht daran zu zweifeln, daß der grössere Knabe auf der Basilika des heiligen Paulus, der offenbar nur ein paar Jahr älter als Hans ist, ebenfalls den Ambrosius darstellt. Anfangs dachte ich, der hier Abgebildete könne vielleicht ein dritter

¹⁾ Blätter, bei denen nicht ausdrücklich etwas Anderes erwähnt wird, suche man in der Berliner Sammlung.

Bruder, Bruno, sein. Von diesem giebt es aber keine Spur als eine späte Notiz in den Aufzeichnungen des Baseler Rechtsgelehrten und Kunstsammlers Remigius Fesch: »Im Jahre 1651, im August, als mir die Befichtigung des Amerbach'schen Museums erlaubt wurde, habe ich von den Erben, der damaligen Wittwe des Basilius Iselin, die von Mutterseite von den Amerbach abstammt, vernommen, aus den Amerbach'schen Papieren geht hervor, dafs es drei Brüder Holbein gegeben habe, alle Maler, den berühmten Hans, Ambrosius und Bruno«¹⁾. Eine derartige Notiz hat sich aber bis jetzt unter dem handschriftlichen Nachlaß von Bonifacius und Basilius Amerbach nicht vorgefunden, und vielleicht besteht der einzige Grund zu dieser Annahme darin, dafs es einzelne Zeichnungen

Kunz von der Rosen. (Ölberstiftszeichnung von H. Holbein dem Älteren, Berlin.)

von entschieden Holbeinischem Charakter giebt, welche das Monogramm **H** nebst der Jahreszahl 1515 tragen²⁾. Diese Blätter aber stimmen so sehr mit den Zeichnungen von Ambrosius überein, dafs man glauben möchte, jenes Monogramm sei aus der Abkürzung Brosi (oder Prosy, wie auf der Berliner Bildniß-Skizze steht) gebildet. Sein späteres, aus A und H zusammengesetztes Zeichen mag Ambrosius dann erst später gebraucht haben.

Von allen Uebrigen ist es zunächst »*der grofs kayser maximilian*,« dem der Vortritt gebührt. In das Bild des damaligen Augsburg gehört seine Gestalt hinein; hier sah man ihn haufen, kommen, wiederkehren, in

¹⁾ Vergl. den lateinischen Wortlaut in Band II, Beilagen.

²⁾ Vergl. Bd. II, Verzeichniß der Werke. Bernburg und Wien, Albertina.

Kurzweil und Geschäft, gern und auch gern gesehen, wie einen Bürger mit den Bürgern. Zu Pferd, beinahe ganz von vorn, erblicken wir ihn, in langem Rock, mit Eisenhaube und großem Schwert, einen Stab in der Rechten. So hat ihn der Künstler von weitem durch Augsburg's Straßen einherreiten sehen, die Gesichtszüge nur flüchtig angegeben und mehr die Erscheinung im Allgemeinen mit rascher Hand zu Papier gebracht. Aber nicht der kühne, ritterliche Abenteurer ist es mehr; schon verräth die Haltung das Alter. So hat ihn die Reichsstadt während seiner letzten Lebensjahre gekannt.

Derjenige, welcher im Leben des Kaisers Freund und beständiger Gefährte war, Kunz von der Rosen, sein kurzweiliger Rath¹⁾, ist auch hier in seiner Umgebung; treu seinem Herrn, ein lustiger Schelm, dazu bekannt als ein beherzter wackerer Mann, der gar oft die Narrenkappe mit Helm und Schwert vertauschte. Gab es doch gerade zu Holbein's Zeit ein Aufsehen in ganz Schwaben, und in Augsburg auch, als er 1512 das zum Raubnest gewordene Schloß Hohenkrähen im Höhgau, welches für unüberwindlich galt, im Verein mit Georg Frundsberg eroberte. Was von seinen Witzen uns aufbehalten ist, mag uns nicht gerade einen hohen Begriff davon beibringen. Auf gar derbe Poffen lief es meistens hinaus; die Zeit nahm es nicht so genau damit. Aber er war eine frische, gesunde Natur und ihm faß das Herz am richtigen Fleck. Von etwas derbem Zuschnitt ist denn auch das breite Gesicht, hinter dem großen Bart und den zusammengezogenen Brauen lauert ein unverwüftlicher Humor. Holbein machte sich viel mit Kunz von der Rosen zu schaffen. Nächst dem Blatt, das unser Holzschnitt giebt, zeigt ein anderes seinen Kopf dreimal in verschiedenen Stellungen. Auf der Rückseite dieses Blattes stehen ein paar Verse, wohl ein Volkslied der Zeit:

•Der allt
neid macht krieg
Der neid macht krieg.
darumm dich sieg. fridlich
zv sein. So beleybst bey gut
vnd eren dein.

Der allt
krieg macht wider ar(m)
krieg ist nit gut. vor
über mut. du dich bewar(en)
durch krieg So wirt du
wider arm.

durch aygin Sin
in . der ich . vor waf . . . da
zu brach mich neid kr . . .

¹⁾ Vergl. über ihn: Flögel, Geschichte der Hofnarren. Liegnitz und Leipzig 1789, S. 190ff.

Dafs hier auf »Eigenfinn« etwas wie »kommt kein Gewinn« folgte, ist wohl anzunehmen; der Schlufs bleibt noch zu errathen.

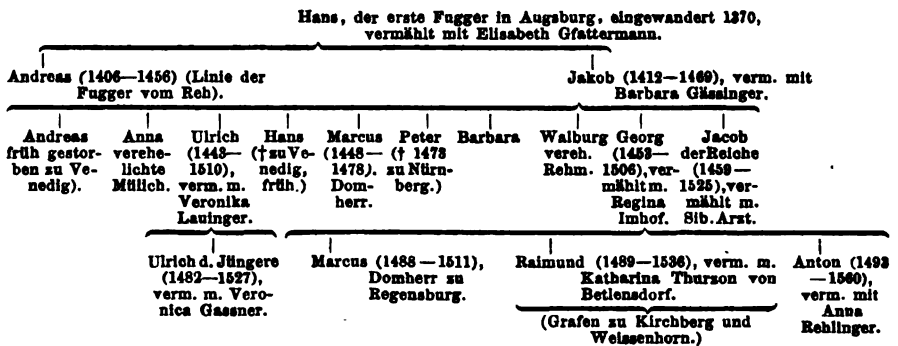
Ein ganz junger Mensch mit langem, schlichtem Haar, in vornehmer Tracht, Barett und goldenem Vliefs, einen Jagdfalken auf der Linken, einen Stab in der Hand, wird als »*Hertzog karl von burgundy*« genannt, also Maximilian's Enkel, der nachmalige Carl V., der diesen Titel bis zum Tode Ferdinand's von Castilien (1516) führte, von da an aber König von Spanien war. Den jungen Fürsten hat der Maler nicht nach dem Leben gezeichnet; jener war in der Jugend nicht in Deutschland; es liegt vielmehr ein niederländisches Porträt zu Grunde, das den Prinzen im Alter von sieben Jahren darstellte und dessen Original auf der Stadtbibliothek zu Trier ist. Auf der Rückseite des Blattes aber sehen wir die linke Hand mit dem Falken noch einmal, etwas gröfser, und dabei die Worte »kaifers Falk,« als hätte der Maler hiefür den Falken des Kaisers, den er in Augsburg sehen konnte, nach der Natur skizzirt.

Aus Augsburg selbst finden wir »*bürgermaifler artzet jez defs gantsen bund oberefter Hauptman*«. Ulrich Artzt bekleidete wiederholt das höchste Amt der Stadt und wurde 1511 zum Hauptmann des Schwäbischen Bundes ernannt; ein stattlicher Herr, der weifs, was er will, mit grossem Barte, krummer Nase und einer Pelzkappe, die bis zu den Augen herabgeht. Sein Schwiegerfohn Jacob Fugger, mit dem Beinamen der Reiche, eröffnet die Bildnisse aus dieser berühmten Familie. Er ist es, welcher eigentlich erst »den Fuggerischen Namen und Stamm an Ehre, Handlung und Gütern treffentlich hoch gebracht,« wie eine alte Familienchronik von ihm ausagt. Zuerst hatte sein kinderreicher Vater ihn auf die Studien verwiesen, er war in den geistlichen Stand getreten und hatte bereits die Domherrnwürde zu Herriden erlangt. Als aber vier seiner Brüder nach einander gestorben waren, ward er des Handels wegen nach Augsburg berufen und zum Verzicht auf seine Würde vermocht. Hier kamen die Geschäfte in die rechte Hand. Den alten Spezerei-, Wollen- und Seidenhandel gab er auf und unternahm die Ausbeutung der ungarischen und kärnthener Bergwerke, welche ihm Schätze eintrugen. So ward er der grofse Banquier der Könige, der Vermögendste und Vornehmste unter denen, die, trotz ihres unangefochtenen christlichen Ursprungs, Kaiser Max seine Juden zu nennen pflegte. Grofse Herrschaften fielen ihm zu, als Pfand für die Summen, die er dem Kaiser vorgestreckt, er wurde von diesem zum Rath ernannt und mit seinem Hause in den Adelsstand erhoben. Seine fürstlichen Reichthümer wufste er auch in fürstlicher Weise zu verwenden, sie dienten seiner Prachtliebe wie seiner Wohlthätigkeit. Die berühmte Capelle bei St. Anna mit der Familiengruft und dem prächtigen Orgelwerk, dessen grofse und kleine Thüren Hans Burckmair und Lucas Cromburger malten, viele Schlösser auf seinen Landsitzen

hat er errichtet, und die beiden großartigen Fuggerhäuser am Weinmarkt umgebaut, aber auch die Fuggerei, diese berühmte Armenstadt auf der St. Jacobsinsel angelegt. Er war eben, nach den Worten einer Chronik, »Herr, nicht bloß Hüter feines Reichthums«¹⁾. Unter mehreren Blättern, die ihn darstellen, ist das Seite 19 mitgetheilte, welches ihn im Profil zeigt, das beste; die Haltung stimmt ganz mit dem berühmten Helldunkel-Holzschnitt nach Hans Burckmair überein²⁾.

Auch Raimund Fugger, Jakob's Neffe und, als dieser 1525 kinderlos starb, das Haupt des Hauses, begegnet uns hier. In seiner Jugend hatte er sich durch weite Reisen unterrichtet; »stark von Leib und Gemüthe« soll er gewesen sein, nicht nur großer Herrscher, sondern auch Freund der Wissenschaft und Kunst, der eine schöne Bibliothek und kostbare Sammlungen gegründet, in welchen auch antike Statuen und italienische Gemälde zu sehen waren³⁾. Raimund's Profilbild mit der edel gebogenen Nase und den wohlgeformten Zügen deutet nicht nur den klug berechnenden, geschäftsgewandten Kaufherrn, sondern auch den feinen Weltmann, den hochgebildeten Patricier an, und zeigt, daß ihn die Chronik nicht umsonst »eine schöne, lange, sehr lustige Person« genannt. Sein Bruder Anton, später, wie auch Raimund, kaiserlicher Rath und mit ihm gemeinschaftlich in den Grafenstand erhoben, war, 1493 geboren, noch ein sehr junger Mann, als Holbein ihn zeichnete. Der ziemlich gewöhnliche Kopf mit dem langen glatten Haar läßt den in der Folge so angesehenen Mann nicht ahnen, der später den kaiserlichen Schuldschein zerriss

¹⁾ »Cronica Wie die hern Fugger in die Stadt Augspurg eingetretten« . . . etc., Handschrift auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Hier und demnächst in J. J. Fugger's »Spiegel der Ehren des Hauses Oesterreich« Nachrichten über die Familie. — Stammtafel:



²⁾ Passavant Bd. III. S. 281. Nr. 19. Copirt bei R. Weigel, Holzschnitte berühmter Meister.

³⁾ Paul von Stetten, Kunst- und Handwerksgechichte. I. S. 362. Beatus Rhenanus giebt hierüber Auskunft. Vergl. A. Horawitz, kunstgeschichtliche Miscellen aus deutschen Historikern, Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VIII. S. 126.

und so daftand, daß Guicciardini ihn den Fürften unter den Kaufleuten nannte. Der Vetter diefer beiden, Ulrich Fugger der Jüngere, eine fchlanke und anſprechende Erfcheinung, iſt kein Mann, deſſen Name in der Geſchichte fortklingt, war aber den Zeitgenoſſen als »ein feiner, artiger Herr« bekannt. Das Blatt, welches ſeine Hausfrau darſtellt, Veronica, Tochter des Rathes Jacob Gafner, iſt leider ruinirt. Dann finden wir auch einen Handlungscommis des Hauſes, »Martin, der Fugger Diener«. Zu der Fugger'ſchen Verwandtſchaft gehört endlich »Herr Jörg Dorffi«, nämlich der ungarische Graf Georg Thurzo, der Schwiegervater Raimund Fugger's¹⁾. Auch die »Dorffin«, ſeine Gattin, Tochter Ulrich Fugger's des Älteren, kommt vor.

Da finden wir Junker und einfache Bürger, Jörg Schenk zum Schenkſtein, Gumprecht Rauner, Hans Pfleger, Hans Nell, einen biedern Schneider Namens Grün, in Kappe und Schurzfell u. ſ. w. Ein ganz junger Mann mit großen Augen und ſinnigem Ausdruck wird »Hans ſchwartz ſtainmetz« genannt; vielleicht der berühmte Bildſchnitzer Hans Schwartz, der aus Augsburg ſtammte und ſpäter in Nürnberg als »der beſte Conterfalter in Holz«²⁾ galt. Steinmetz und Bildſchnitzer waren zwar eigentlich nicht daſſelbe Handwerk, öfters aber kommt vor, daß dieſelben Meiſter in Holz wie in Stein plaſtiſch arbeiten. Einen andern berühmten Künſtler führt uns aber eine Zeichnung in Kopenhagen vor: »*mayſter burghart Engelberg ſtainmets werkma(iſter). f. ulrich kirch hie,*« ein ſchon öfters von uns genannter Name. Das iſt ein ausdrucksvolles Profil, aus der großen Pelzmütze tritt eine ſtarke Unterſtim hervor; die Naſe iſt gebogen, klar blickt das Auge, fein geſchloſſen ruht der Mund. Wohlwollen, Milde, ſeine Beobachtung wohnen in dem anſprechenden Geſicht. Das rechtfertigt ganz was in »Bruder Wilhelm Wittwer's Chronik des Ulrichskloſters über ihn geſchrieben ſteht, wo er nicht nur als trefflicher Architekt, ſondern auch als reiner und rechtlicher, ehrbarer und frommer Mann gerühmt wird. Schon 1477 war dem Burchardus politor der Weiterbau der prächtigen Ulrichskirche übertragen worden und er führte durch Jahre und Jahrzehnte dieſe Aufgabe rühmlich durch. Wo es damals etwas in Augsburg zu bauen gab, da war er der rechte Mann; beim Ausbau des Katharinenkloſters, bei Errichtung eines öffentlichen Brunnens ſind wir ihm begegnet; er war der Werkmeiſter der Stadt. Wie gemeinhin bei den ſpäteſten Gothikern ſind auch bei ihm techniſches Geſchick und techniſche Kühnheit am entſchiedenſten ausgebildet. So iſt die Rettung des Ulmer Münſterthurms ſein Hauptverdienſt. Als derſelbe im Jahre 1493 Einſturz drohte, wurden achtund-

¹⁾ Vergl. Gutzkow, Hohentſchwangau, Bd. I., Anmerkungen S. 320.

²⁾ Neudörffer, Nachrichten von Nürnbergiſchen Mathematicis und Künſtlern.

zwanzig der geschicktesten Meister von mancherlei Orten hinberufen, aber keiner wufste Rath, bis man endlich den Steinmetzen Burkhard Engelberg kommen liefs, der die Fundamente verstärkte und die dringende Gefahr beseitigte. Er erhielt dann auch vom Rath zu Ulm 400 Gulden zum Geschenk und jährlich 50 Gulden Gnadengeld bis zu seinem Tode, der am 14. Februar 1512 erfolgte.

Unter den minder zahlreichen Frauenbildnissen begegnet uns viermal die »Zunftmeisterin Schwartzentainer, die fromme Frau,« der ächte Typus einer deutschen Bürgersfrau, verständigen Blickes, streng und rechtschaffen, schlicht und gutmüthig. An eine andre Seite des damaligen Treibens erinnert ein Weib in klösterlicher Tracht, von scheinheiligem Ausdruck, mit einem breiten Munde, der ihr etwas Gemeines giebt, »*lamanetly dy nit ist*« lautet die Inschrift. Bis zum Jahre 1511 trieb nämlich in Augsburg eine etwa vierzig Jahr alte Weibsperson, Anna, mit dem Beinamen »das Lomenitlin« ihr Wesen. Wegen Unzucht und Ehebruch war sie schon zweimal aus der Stadt gewiesen, dann aber reuemüthig zurückgekehrt. Nun hatte sie sich »also fromm und geistlich gestellt, erzeigt und fürgegeben, sie esse, trinke und verdaue nicht,« dafs sie als eine wunderthätige Heilige galt. »Mit diesem ihrem geistlichen Wesen« brachte sie es dahin, dafs vieler namhaften Bürger Söhne zu ihr kamen, um in Buhlschaften ihren Rath und Beistand anzufuchen. In der Kreuzkirche hatte sie sich einen eigenen hohen Stuhl machen lassen, dafs niemand sie sehen und in ihrer Andacht stören möge. Die ganze Bürgerchaft, Rath, Fürsten und selbst den Kaiser hatte sie angeführt, bis endlich Maximilian's Schwester, die kluge Herzogin von Baiern, sie zu entlarven wufste. Dann wurde sie zu Augsburg an den Pranger gestellt und ausgewiesen, später aber zu Freiburg im Üchtland, wo sie »neue Poffen angefangen,« ertränkt. Die Sache machte damals in ganz Deutschland Aufsehen, Chroniken von nah und fern erwähnen den Fall, selbst in Luther's Tischreden ist einmal davon die Rede.

Ein grofser Cyclus von Bildnißzeichnungen führt uns Mönche aus Augsburg's berühmtestem Kloster, dem des heiligen Ulrich, vor, diesem alten, ehrwürdigen Stift, in dessen engstes geistliches Bündniß aufgenommen zu werden selbst Kaiser Max sich zur Ehre schätzte¹⁾. Kunst und Wissenschaft wurden hier gepflegt, wir fahen oben, dafs man sich sogar der humanistischen Bildung nicht verschlofs. Vor allem aber wurde der Ausbau der Kirche und ihre Ausschmückung durch Altäre, Gemälde, kostbare Reliquiarien gefördert. Der spätere Bildersturm hat die damaligen Schätze des reichen Gotteshauses zu Grunde gerichtet, aber wie grofs sie waren und wie sehr sie vermehrt wurden, geht aus der Klosterchronik

¹⁾ Als Römischer König im Jahre 1492.

des Bruders Wilhelm Wittwer hervor¹⁾. Wenn diese nicht schon mit dem Jahre 1497 aufhörte, so würden wir ohne Zweifel auch den Namen Hans Holbein's des Älteren hier finden, denn daß er so zahlreiche Mönche dieses Klosters, und zwar manche drei-, viermal, ja noch öfter gezeichnet hat, läßt auf häufigen Verkehr in St. Ulrich schließen. Da ist zunächst der Abt Conrad Mörlin, gestorben am 2. Februar 1510, eine breit-schultrige Erscheinung, das Gesicht gegen unten zum Erschrecken stark, mit dickem Halse und übermächtig feistem Doppelkinn. Man sieht ihm das klösterliche Wohlleben an, in Blick und Gehaben spricht sich zugleich das höchste Bewußtsein der eigenen Würde aus. Er war 1452 von ehrfamen Eltern zu Augsburg geboren, seine Familie stammte aus Ulm. In der Jugend hatte er die Klosterschule besucht und sich da auch vor älteren Schülern ausgezeichnet, dann trat er in das Kloster ein. Später beehrte er Uebertritt in den Karthäuserorden; daß er es dort aber nicht lange aushalten konnte, wird uns bei einem Blick auf den guten dicken Herrn leicht erklärlich. 1493 tritt er zuerst in der Geschichte seines Ordens auf, durch eine Art des Wirkens, deren wir schon früher Erwähnung gethan²⁾. Für das Haupt des neu canonisirten heiligen Simpertus, eines ehemaligen Abtes von St. Ulrich, scheint ihm die Holzlade zu gering, und er setzt durch seine Predigten mit Erfolg Alles daran, ihm ein kostbares silbernes Brustbild machen zu lassen. In diesemfort veranlaßt er den Abt Johann von Giltlingen, zu bauen, Bilder malen, Reliquiarien anfertigen zu lassen. Und nicht nur zu gottesdienstlichem Zweck; ein Sommerhaus für die Mönche wird auf sein Andringen errichtet. Als einmal der Abt auf einer Badereise abwesend war, benutzt er die Gelegenheit, um das Refectarium durch den Maler Gumpold Giltlinger mit Bildern von Jerusalem und andern Orten des heiligen Landes schmücken zu lassen, und bittet das Geld dazu zusammen. Nach dem Tode des Abtes wird er wegen seiner Verdienste selbst zu dieser Stelle gewählt und tritt sie am 19. Februar 1496 an. Später wird er auch kaiserlicher Rath. Unter seiner Regierung nimmt das Bauen zu, die Schreib- und Malerkunst werden gepflegt und Studierende nach Ingolstadt, der neugegründeten Universität, gesandt. Dabei erzählt die Klosterchronik auch mit großem Behagen von Gastereien, die er gelegentlich anstellte, und vergißt selbst die Mittheilung des Speisezettels nicht. Als er starb, fanden sich freilich große Schulden vor.

In der Hinsicht trieb es sein Nachfolger noch ärger: Johannes Schrott, eines Augsburger Bürgers und Bäckers Sohn, der wegen seines

¹⁾ Fr. Wilhelmi Wittwer *Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Aefrae Augustensis*. In Steichele, *Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg*. Bd. II. — Quellen für das Folgende sind außerdem die Chroniken und Placidus Braun, *Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra*, Augsburg 1817.

²⁾ Vergl. S. 29.

äusserlich frommen Wandels schon im dreiunddreissigsten Jahre seines Alters zur höchsten Würde erwählt ward. Aber dies glänzende Vertrauen rechtfertigte sich schlecht. Zwar hatte er auch höhere Interessen und stand der humanistischen Richtung nahe, aber seine Sitten und Lebensweise arteten bald in solchem Grade aus, daß schon 1513, drei Jahre nach dem Beginn seiner Regierung, der Bischof sich gezwungen sah, wegen seiner schlechten Verwaltung und seines verdächtigen Wandels ihm die weltliche Administration abzunehmen, seine klösterliche Disciplin einzuschränken und ihn einer strengeren Bewachung zu unterwerfen. Diese Erniedrigung konnte Schrott nicht ertragen. Er entfloh und begab sich zu seinem Gönner, dem Cardinal Matthäus Lang, der gleichfalls von Augsburger Abkunft war. Dieser neigte sich ebenfalls der neuen geistigen Richtung zu, welche, wo nicht der Ernst der neuen religiösen Richtung ihr zur Seite stand, es mit der Moralität ziemlich leicht nahm. Der Cardinal wußte seinen Einfluß auf Leo X. geltend zu machen, und unter dem Schutze dieser beiden kehrte Schrott in seine Abtei zurück, welcher er zur großen Unzufriedenheit des Conventes noch lange vorstand. Seine Ausschweifungen nahmen immer zu; er verletzete alle Güter und Mobilien, borgte 20,000 Gulden auf und sah sich endlich genöthigt, das Kloster zum zweiten Mal zu verlassen und seiner Würde zu entsagen. 1539 starb er im Auslande. Schrott's zahlreiche Bildnisse, die wohl aus verschiedenen Jahren stammen, lassen auf keine unbedeutende Persönlichkeit schliessen. Streng in Haltung und Blick, hat er etwas Despotisches, und so mag er auch dem Convent gegenübergetreten sein, der seine Herrschaft mit Unwillen ertrug. Das stark hervortretende Kinn zeigt Willenskraft und Trotz, ja in dem Bildnisse, welches wir für das späteste halten möchten, hat der Zug um den Mund sogar etwas Gemeines. Das sonst gut geformte Gesicht ist sehr feist am Kinn; die breiten Züge werden immer verschwommener, zeigen die Spuren eines ausschweifenden Lebens immer deutlicher.

Öfter, einmal (in Weimar) mit Schrott auf demselben Blatt, kommt Herr Hans Greffer vor, der einmal auch, nach seinem Amte, Herr Hans Grofskellner genannt wird; keinen Besseren als diesen behaglichen, wohlgenährten Alten konnte man über den Klosterwein setzen. Ein ehemaliges Mitglied von St. Ulrich war auch Herr Peter Wagner, Abt zu Thierhaupten (Berlin und Kopenhagen). Er that sich als klösterlicher Schriftsteller hervor; 1487 hatte er zur Ehre des heiligen Benedikt eine Sammlung von berühmten Mönchen und Heiligen aus dessen Orden verfaßt, die den Abt so erfreute, daß er sie auf eine Tafel mit Goldgrund schreiben lies, 1494 legt er ein Bruderschaftsverzeichniß der verschiedenen Benediktinerklöster an. Im Kloster bekleidete er die Stelle des Bibliothekars; 1511 ward ihm die benachbarte Abtei Thierhaupten übergeben. Der Dicke blickt fast böse

aus seinen kleinen Augen heraus und macht einen seltsam verdorrten Mund.

Interessanter ist sein Namensvetter »*Herr lienhard der gut schreiber zu Sant ulrich mit namen wagner*«. Sein Profilbild in Berlin, mit Rothstift und weißen Lichtern, gehört zu den trefflichsten der Sammlung (Vgl. S. 64). Der Abgebildete war im Kloster ein besonders bekannter Mann, ein berühmter Kalligraph, von dessen Geschicklichkeit noch jetzt eine Probe, ein Pfalterium vom Jahre 1495, auf der Augsburger Stadtbibliothek zu sehen ist. Bestellung und Vollendung dieses Werkes finden sich auch bei Wittwer erwähnt, der viele seiner Arbeiten nennt und aus dessen Aufzeichnungen auch hervorgeht, daß Herr Lienhard 1451 zu Schwabmünchen geboren ist. In das Jahr 1522 fällt sein Tod. 1479, wo er ein Missale schreibt, hört man von ihm zuerst. Ein Grädale, Winter- und Sommerlectionarien, die verschiedenen Werke seines Mitbruders Peter Wagner u. s. w., dazwischen auch einmal ein Brevier für sich selbst und unzähliges Andere läßt er folgen. Um solchen Arbeiten besser obliegen zu können, wird er auch einmal durch den Willen des Abtes vom Chor und sonstigen klösterlichen Pflichten befreit. Die Initialen und Miniaturen zu seinen Manuscripten werden meistens von einem zweiten Mönch, seinem Namensvetter, dem kunstreichen Conrad Wagner aus Ellingen gemacht; einmal ist dabei noch ein Bruder Stephan Degen beschäftigt. Bei einer anderen Gelegenheit aber wird die Arbeit einem Laien aus der Stadt, Jörg Beck, der nebst seinem Sohne als trefflicher Illuminist gilt, übertragen. »Leonhardus Wagner alias Würftlin de Schwabmünchen, optimus et egregius scriptor diversarum scripturarum,« wie er in Wittwer's Katalog heisst, wird in der Gasser'schen Chronik nur bei seinem zweiten Namen angeführt: »Leonhard Würftlein, welcher hundert unterschiedliche lateinische Schriften hübsch leslich und zierlich machen können, und jeder einen sonderlichen Namen geben.« Dies, wie die Inschrift des Kopenhagener Bildnisses: »*Der Herr lienhard hatt 115 schriften gemacht vnder schid*«, geht auf seine berühmteste, jetzt leider verschollene Arbeit: »*Proba centum scripturarum diversarum*,« ein 1507 angelegtes und dem Kaiser Max gewidmetes Buch mit Zusammenstellungen der mannigfaltigsten Schriftarten, die Nachbildungen älterer, bis in das XI. Jahrhundert zurückgehender Muster waren und denen ebenso verschiedenartige Benennungen, wie Rotunda, Rotundalis alta media, Poetica vera u. s. w. gegeben waren¹⁾. Der wohlbeleibte alte Herr ist eine lebenswürdige Erscheinung, mit seinem starken Kinn, der vortretenden Unterlippe und der leicht gerunzelten Stirn. Er verbindet Behaglichkeit und Würde.

¹⁾ Neben den für das Ulrichskloster bereits angeführten Quellen zu vergleichen: W. Wattenbach, das Schriftwesen im Mittelalter, Leipzig 1871, S. 262 f.

Die aber ist von etwas feinerer Art, als der priesterliche Hochmuth mancher seiner Collegen.

Historisch nicht bekannte Persönlichkeiten sind Herr Hans Kiemlein (Bamberg), Herr Clement zu St. Ulrich (vielleicht Clemens Sender, der Verfasser einer 1536 vollendeten Chronik), Herr Heinrich Grün, mit spitzem Kopf, hagerem Gesicht, herabgezogenem Kinn, zurückweichender Stirn und merkwürdig beschränktem Ausdruck (siehe die Abbildung); höchst lebendig ist der Kopf des Bruders Hans Perting, der wohl einem anderen Kloster angehört, eines Mannes mit krausem Haar, langem Bart und großer Nase¹⁾. Dann kommen auch noch andre unbenannte Mönchsköpfe, ein paar vortreffliche in Basel, vor.

Herr Heinrich Grün. (Silberstiftzeichnung, Berlin.)

Unter den übrigen unbekannten Bildnissen in Berlin sind einige der ausdrucksvollsten und vorzüglichsten Köpfe, so ein ganz von vorn gefeher alter Herr, mit freundlich lächelndem breitem Munde, in Halskette und Barett; eine ritterliche Persönlichkeit mit hoher Stirn und großem Bart; ein entschlossen aussehender junger Mann mit krummer Nase, dessen krauser Bart ganz modern nur das Kinn frei läßt; ein Jüngling mit Schurzfell und Mütze. Durch die vollendete Durchführung mit Rothstift und

¹⁾ Perting ist wahrscheinlich kein Familienname, sondern soviel wie Berting (Bärtling, barbatus). Vergl. Pauli, Schimpf und Ernst. CXI: „gieng in sant Bernhartzorden, und ward ein bruder ein bering.“

weisen Lichtern und durch höchste malerische Lebendigkeit zeichnen sich besonders drei Köpfe aus; die wohl alles Übrige, sogar das Profilbild des Lienhard Wagner, hinter sich lassen: ein alter Mann aus dem Volke, der sitzend eingenickt ist und dessen Haupt sich gegen vorn senkt; ein niederländischer Genremaler hätte ihn nicht schlagender darstellen können. Dann zwei Jünglinge, von denen der eine, welchem zarter Flaum um das Kinn sproßt, mit halb geöffnetem Mund und einem Anflug von Begeisterung emporblickt, während der andere mit dem treuen und schlichten, sanften und doch aufgeweckten Gesicht, der ächte Typus deutschen Wesens ist. Einige Blätter zeigen auf der Rückseite Studien zu Säulencapitellen und Renaissanceornamenten, zu Kindern oder römischen Kriegern. Auf der Kehrseite eines Bildnisses von Hans Schwartz ist der Sturz des Phaëton zu sehen.

So blickt man in diesen Zeichnungen recht eigentlich in die Werkstatt des Künstlers, mitten in sein Lernen und Schaffen. Sie bieten uns den sichersten Anhalt, um zu sehen, wie Hans Holbein der Ältere vorwärts ging, wie sich bei ihm der Übergang von der früheren Auffassungsweise zur späteren vollzog.

Sigmund Holbein. (Silberstiftzeichnung, Berlin.)

V.

Der ältere Holbein und die Renaissance.

von denjenigen Gemälden Hans Holbein's des Älteren, die wir bisher betrachtet haben, sind die späteren Arbeiten vielfach verschieden, die Entwicklung in formaler Hinsicht ist in ihnen so überraschend, die Einwirkungen der Renaissance machen sich so lebhaft in den ornamentalen Formen geltend, daß man sie seit den vierziger Jahren allgemein für die Erzeugnisse einer andern, wenn auch verwandten Künstler-Individualität zu halten begann, in den meisten von ihnen Jugendarbeiten Hans Holbein's des Jüngeren zu sehen glaubte. Aber Alles, was sich an äußerem Anhalt dafür darzubieten schien, beruht auf Fälschungen, die kürzlich in ihrem vollen Umfange

aufgedeckt worden sind; aus äußerlichen Gründen kam man an keinen andern Urheber als an Hans Holbein den Älteren denken, zu einer Zeit, in welcher fein berühmter Sohn noch in kindlichem Alter stand und kein anderer Künstler des gleichen Namens in Augsburg vorkommt. Dafs aber zwischen diesen beiden Gruppen von Bildern eine Kluft liegt, erklärt sich wohl daraus, dafs uns für eine Reihe von Jahren beglaubigte Arbeiten des älteren Hans Holbein fehlen; so die Bilder von S. Moriz (1504—1508), deren Rechnungen wir oben mittheilten, so vielleicht auch noch Arbeiten für andere Augsburger Kirchen; die zahlreichen Bildnifsstudien von Mönchen zu St. Ulrich liefsen uns soeben auf Beziehungen zu diesem Kloster schliessen. Der spätere Bildersturm mag unter dem Vorhandenen geräumt haben, aber auch im 17. Jahrhundert war zu Augsburg mehr als jetzt von seiner Hand vorhanden. Sandrart erwähnt ein Stück dafelbst, das von dem kunftliebenden Herrn von Walberg um etliche tausend erkauft worden sei.

Immerhin fehlt es nicht an einzelnen Arbeiten, die an der Grenze der älteren und der späteren Richtung stehen und den Übergang von der einen zur andern erkennen lassen. Zu diesen gehört vor Allem das zu dem Andenken des hingerichteten Bürgermeisters Ulrich Schwartz gemalte Epitaphbild, im Besitz des Herrn Paul von Stetten in Augsburg, auch als historisches Denkmal interessant. Ulrich Schwartz, von der Zimmerleute Zunft, war ein Mann aus dem Volke, der sich zu der höchsten Stelle emporgearbeitet hatte und 1469 zum Bürgermeister gewählt wurde. In diesem Amte fafste er festen Fufs. Demokratische Reformen in der Stadtverfassung setzte er durch, verschaffte den Zünften und der Gemeinde mehr Stimmen im Rath. Die verschiedensten Befugnisse vereinigte er allmählich in seiner Person und gelangte zu einer solchen Gewalt, dafs er nicht nur seine eigene Wiederwahl fortwährend durchsetzte, sondern auch die Wahl seines Collegen vollständig in der Hand hatte und aus den Patriciern sich stets einen solchen Amtsgenossen der ihm an Verstand und Kraft nicht gewachsen war, zu geben verstand. Ein wirkliches Urtheil über ihn sich zu bilden ist schwer; die Chroniken sind sämmtlich Organe der patricischen Seite, deren Parteilichung nicht zu verkennen ist, sie athmen Haß gegen Schwartz. Das wichtigste indess von dem, was seine Neuerungen eingeführt, blieb auch nach seinem Sturze bis zur Uebergabe Augsburg's an Karl V. bestehen und ist wohl eine zeitgemäße Reform zu Gunsten des Volkes gewesen. Aber wie Emporkömmlinge gewöhnlich thun, liefs auch er seine Macht fühlen und trat mit einem Stolz und einer Vermessenheit auf, welche die Patricier fast noch mehr als alle seine demokratischen Mafsregeln erbitterten. Er war der erste, der in seiner Familie die den Luxus beschränkende Hochzeitordnung übertrat; pomphaft waren auch seine eigene Tracht und sein ganzes Gebahren. Nur durch strenges

Regiment konnte er unter solchen Umständen seine Stellung behaupten, und so liefs es seine Gewalt auch an Ausschreitungen nicht fehlen. 1477, zum sechsten Mal Bürgermeister, stand er auf der Höhe seiner Macht. Da liefs er zwei Patricier, die Brüder Hans und Leonhardt Vittel, die sich auswärts unverholen über ihn geäußert, festnehmen und ihnen den Procefs machen. Mochten auch beide von stattlicher Herkunft und der Erstere ehemaliger Bürgermeister und kaiferlicher Hofrath sein, er liefs dennoch das Todesurtheil auf dem Perlachplatz öffentlich an ihnen vollstrecken. Aber auch für Schwartz wendete sich bald das Blatt. Als Leonhard zur Richtstätte geführt wurde, schalt er den Bürgermeister, der auf dem Rathauskerker stand, laut einen schwarzen Dieb und prophezeihte ihm, er werde übers Jahr am Galgen hängen. Das erfüllte sich. Als Schwartz auch 1478 wieder Bürgermeister und der einfältige Hans Ohnforge sein patricischer College geworden, setzten die Gegner Alles daran, ihn zu stürzen, und wufsten sich auch den Beistand des durch die letzte Gewaltthat erzürnten Kaisers zu gewinnen. Mitten im Rath nahm am 11. April der kaiferliche Vogt ihn und seine treuesten Anhänger gefangen und wufste durch seine Autorität dem drohenden Aufruhr der Bürgerschaft vorzubeugen. Ohne Verzug wurde Schwartz auf die Folter gespannt, wo man ihm alle möglichen Geständnisse abpresste, und eine Woche später, am 18. April, ward er in den köstlichen Kleidern, in denen er täglich zu prangen pflegte, zum Richtplatz geführt und an einem Galgen, den man eigens für ihn hatte neu machen lassen, erhängt.

Das Gemälde stellt Gott Vater dar, der eben strenges Gericht üben will, aber durch Christi und Maria's Fürbitte befänftigt wird. Unten kniet die ganze Familie, die Männer links, die Frauen rechts vom Beschauer, vorn Ulrich Schwartz selber, eine charaktervolle Persönlichkeit, energigisch auch in seiner Glaubenszuversicht, mit welcher er den ewigen Richter über Tod und Leben um Vergebung seiner Schuld fleht. Dazu helfen ihm alle die Seinen im Gebet, siebzehn sind es an der Zahl, die hinter ihm knien, seine Söhne und Enkel, in Mannes-, Jünglings- und Knaben-Alter. Fast über allen stehen die Namen geschrieben: Hans, Lucas, Marx, Ulrich, Simprecht, Sebastian, Matthäus u. s. w. Gegenüber die drei Frauen des Getödteten, am weitesten nach vorn die dritte, ihn überlebende, Anna, eine geborne Friefs; vierzehn Töchter und Enkelinnen schliefsen sich an. Die Wappen der drei Gemahlinnen sowie der Familie Schwartz sind auf der Tafel angebracht. Viele der Abgebildeten sind durch ein Kreuz als verstorben bezeichnet. Oben thront Gott Vater in grünem Mantel und dunkelblauem Kleide über Wolken, aus denen Cherubimköpfe hervorschauen. Das grofse Schwert, mit dem er Gericht halten wollte, steckt er in die Scheide zurück, bewegt durch Christi und Maria's Flehen. Jener, nur mit dem Purpur-Mantel, in welchem er von den

Schergen verhöhnt ward, angethan, beruft sich auf seine Wunden, diefe entblößt die Bruft, welche den Gottessohn genährt. Was fie bitten, steht ihnen zu Häupten geschrieben; über Chriftus:

Vatter. fch. an. mein.
 . wunden. rot.
 Hilf. den. menschen.
 . aus. aller. not.
 Durch. meinen. bittern. tod.

Und über Maria:

Her. thun. ein. dein. fchwert.
 . das. du. haft. erzogen.
 Vnd. fch. an. die. brift.
 . die. dein. fun. hat. gefogen.

Und darauf lautet die Antwort des Allmächtigen:

Barmhertzigkeit. will. ich. allen. den. erzaigen.
 Die. da. mit. warer. rew. von. hinnen. fchaiden.

So fchlicht wie diese Worte ist auch die bildliche Darstellung. Die Porträtköpfe sind tüchtig und von großer individueller Wahrheit, die Gefichter der Kinder von anziehender Naivetät. Noch merkwürdiger aber ist, daß hier der Realismus der modernen Kunst den Meister so entschieden geleitet hat, daß fogar bei den heiligen und göttlichen Personen die idealen Typen, die er früher zu verwenden pflegte, durch derbe Charaktere aus der Wirklichkeit ersetzt sind. Christus und Maria sind gewöhnlich, ohne eine Spur von Adel, in den Bewegungen übertrieben drastisch, Gott Vater ist einem höchst originellen Modell mit plumper Nase und verwildertem, großem Barte nachgebildet, das mehrfach unter den Silberstift-Blättern vorkommt und das wir auch in Gemälden wiederfinden werden.

An Gott Vaters Schwertknauf steht das Monogramm, ein H im andern. Die Entstehungszeit des Motivbildes ist erst kürzlich ermittelt worden. Matthäus Schwartz, der Enkel des Bürgermeisters, hat 1520, als er dreiundzwanzig Jahre alt war, eine culturhistorisch merkwürdige Selbstbiographie in Kleidertrachten angelegt, die sich jetzt in dem Braunschweiger Museum befindet. Hier kommt er unter dem 28. Februar 1508 dreimal vor, mit Kinderspielen beschäftigt, und neben einem dieser Köpfe ist bemerkt: »Dies Angesicht ist copirt von einer Altartafel zu St. Ulrich«. In der That findet sich nun derselbe Knabenkopf auf unserem Gemälde, als der vierte vom Rande in der obersten Reihe¹⁾.

¹⁾ A. v. Zahn, in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Bd. IV, S. 131 f, und W. Schmidt, ebend., S. 233. Bei dem folgenden Portrait vom Jahre 1509 giebt M. Schwartz gleichfalls an, daß es einer Altartafel in St. Ulrich, die sein Vater machen liefs, und worin einige Kinderporträte vorkommen, entnommen sei. Dies zweite Gemälde ist verschollen.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Dem frühern Stil nahestehend, zeigen zwei Altarflügel aus dem Cistercienser-Nonnenkloster Oberschönefeld, mit vier Szenen aus der Geschichte Maria's, doch auch manche entwickeltere Züge, sowie gewisse Anfänge der Renaissance in den Umrahmungen und dem Thron bei der Krönung der heiligen Jungfrau. Die Rückseiten, Christus am Ölberg darstellend, haben noch spätgothische Einfassung in Steinfarbe. Verwandten Charakters, namentlich in den schweren Umrissen der Figuren, sind zwei höchst flüchtig in Leimfarben gemalte und schlecht erhaltene Altarflügel in dem Vorrath der Augsburger Gallerie. Nicht sowohl die vier Darstellungen aus Maria's Geschichte zwischen gothischer Umrahmung als die graziösen Gestalten von zwei weiblichen Heiligen auf den Aufsenseiten zeigen eine modernere Auffassung.

Zwei auf beiden Seiten nur grau in grau gemalte aber ganz vortreffliche, mit dem vollen Namen bezeichnete Altarflügel bewahrt die Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag. Vier große Heiligengestalten auf den Aufsenseiten sind imposant, namentlich Augustinus; die Umrahmung, wenngleich im Rundbogen schließend, ist noch entschieden gothisch; dabei bricht der äußerste Naturalismus in den Trauben und Brombeeren los, welche die Bögen umschlingen. Auf den Innenseiten aber sind die Figuren von sechs Heiligen, welche die obere Reihe füllen, schon von Renaissancebögen auf gewundenen Säulen umgeben. Zwei breite Felder darunter enthalten den vortrefflich componirten und im Ausdruck ergreifenden Tod der Maria, mit Porträtköpfen, die uns auch sonst in den Bildern und Zeichnungen des Künstlers begegnen, sowie auch eine unerklärte legendarische Scene: Ein junges Mädchen und ein Mann mit charaktervollen, dem Jacob Fugger etwas ähnlichen Zügen, legen einen Mühl-Wellbaum über ein Gerüst, abgewendet von ihnen kniet eine brünstig betende Frau, auf deren Fürbitte die Seele eines Königs, dargestellt als gekröntes nacktes Figürchen, durch einen Engel dem Fegefeuer entrissen wird. Die Landschaft des Hintergrundes mit einer Stadt am Wasser in bergiger Gegend ist außerordentlich hübsch. Neben den Versuchen ornamentaler Neuerungen deuten hier namentlich der feinere Geschmack in den Gesichtern, der reinere Stil im Faltenwurf auf etwas vorgeschrittenere Zeit.

Diese Bilder zeigen aber nur die ersten Schritte auf bisher unbetretene Pfade. Sicher und fest auf dem neuen Boden steht der Künstler dann schon in vier Bildern der Augsburger Gallerie, ursprünglich Vorder- und Rückseiten von zwei Altarflügeln, die aus dem Katharinenkloster stammen. Eins der Gemälde trägt die Jahrzahl und am Rahmen den Künstlernamen. Jedes Feld enthält, auf sattem, grünem Hintergrunde, goldene Renaissanceornamente, die von entwickeltem Verstandnisse der neuen Formen Zeugniss ablegen: Delphine, Masken, geflügelte Knaben, die zwischen Blattwerk spielen und in Blumenhörner

trompeten. Wie hier das Gold nicht gespart wird, so ist auch die Behandlung von ungewöhnlichem Fleiß. Und nicht nur in der Decoration, auch in der Auffassung des Figürlichen bricht eine neue Richtung durch; es ist eine andre Art die Natur zu sehen. Die Angewöhnungen des älteren Stils sind zurückgedrängt, die Darstellung ist kecker, unmittelbarer und drastischer. Eine der Innenseiten zeigt das Martyrium der heiligen Katharina, der Patronin des Klosters¹⁾; höchst lebendig ist der Moment erfaßt, in welchem der Blitzstrahl das Rad, das ihr den Tod geben sollte, zerschmettert, die Schergen niedergeworfen oder in Schrecken gejagt hat. Prächtig in Roth gekleidet, ein Häubchen mit Edelsteinen auf dem blonden Haar kniet die Königstochter da, bereit den Todesstreich mit dem Schwerte zu empfangen; der Henker, der sie festen Griffes am Nacken hält, ist von den fratzenhaften und phantastischen Henkerfiguren der früheren Kunst ganz verschieden und erscheint in Kleidung und Auftreten wie ein Landsknecht aus der damaligen Zeit. Dem tragischen Ende der Klosterpatronin ist eine gemüthliche Scene aus der Legende des Patrons der Stadt, St. Ulrich, an die Seite gesetzt. Es ist ein seltsames Mirakel, das wir hier erblicken, und in den Acta Sanctorum der Bollandisten²⁾ werden sogar einige Zweifel an der Ächtheit desselben nicht unterdrückt, aber in der Kunst spielt es eine Rolle, indem es dem Heiligen zu seinem Attribut, dem Fisch, verholfen hat. St. Ulrich sehen wir mit dem heiligen Conrad, Bischof von Constanz, an wohlbesetzter Tafel. Eines Donnerstags Abends haben sie sich zum Mahle gesetzt, aber wohl so frommen und erbaulichen Gespräches mit einander gepflogen, dafs sie gar nicht gemerkt, wie die Zeit dahingegangen und Mitternacht längst vorüber ist. Da kommt ein Bote vom Herzog von Baiern an, der einen Brief für den heiligen Bischof von Augsburg hat, und dieser reicht ihm einen Gänfeschkel als Botenlohn, was sich allerdings am neuangebrochenen Freitag, da das Fasten vorgeschrieben ist, nicht ziemt. Den Schlufs der Geschichte, der hierzu die Ergänzung bildet, führen einige kleine Figuren im Hintergrunde vor uns auf. Da hat der Bote den heiligen Ulrich wegen seiner Fastenübertretung bei dem Herzoge verklagt und zum vollständigen Beweis das geschenkte Corpus delicti mitgebracht. Doch Gott verläßt die Seinen nicht; als er es aus seiner Tasche hervorziehen will, hat er statt des Gänfeschkels einen Fisch in der Hand. Welch Erstaunen ergreift ihn! vor Schreck bleibt ihm der Mund offen stehen. Ebenso sprechend und ausdrucksvoll, trotz des kleinen Mafsstabes dieser Figuren, ist auch die verwunderte Miene und das leise, überlegene Lächeln des Herzogs, welcher den Denuncianten abfertigt. Ebenso lebhaft und frisch ist

¹⁾ Zwei Zeichnungen im Baseler Museum, Bd. U III Nr. 52, 53, zwar mehrfach abweichend, könnten frühere Entwürfe zu diesem Bilde sein.

²⁾ Juli, Bd. II, S. 87.

aber die Schilderung in der Hauptszene. Ganz so eilig, als er gelaufen kam, möchte der Bote, der auf Verrath sinnt, sich schon wieder aus dem Staube machen und wagt dem Heiligen kaum in das Auge zu sehen. Dieser aber richtet den Blick fest auf ihn, als wollte er bis in sein Innerstes dringen, ein ächter Mann Gottes, dessen priesterliche Vornehmheit auf wahrer innerer Gröfse und geistigem Uebergewicht beruht.

Zugleich hat der Künstler wohl herausgeföhlt, welch' ein ansprechender Zug von Gemüthlichkeit durch diese Legende geht, und hat denselben auch festgehalten in der ganzen Art, mit der er schildert und erzählt. Etwas durchaus zur Sache Gehörendes ist die Behaglichkeit, mit welcher alles Nebenfächliche ausgebildet und behandelt ist: der prächtige Bischofsornat wie das Costüm der weltlichen Personen, die farbigen Säulen mit Goldcapitellen, welche die Räumlichkeit bezeichnen, in der der Heilige weilt, und alle die Kleinigkeiten, die zur häuslichen Einrichtung und Tafel-ausstattung gehören, der gedeckte Tisch, auf welchem die Schüssel mit dem Gansbraten prangt, der Leuchter mit der brennenden Kerze, die beiden Holzteller und die Messer, die Semmeln, der Krug und das halb eingesehnte Glas. Da liegt auch ein kleines weißes Hündchen auf dem Boden, und auf dem angekommenen Briefe, den der zweite jüngere Bischof unterdeß betrachtet, fehlt sogar die lesbar und genau geschriebene Adresse »Dem Hayligen. Sant. Vlrich« nicht.

Die Kreuzigung des heiligen Petrus ist auf der ehemaligen Rückseite dieser Tafel zu sehen. Ein Vorwiegen des Gräßlichen lag hier im Gegenstande selbst, und so streift Holbein in den Henkern näher als sonst an die Art, mit welcher solche Marterscenen in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts behandelt wurden. Mit entsetzlicher Wahrheit ist es dargestellt, wie sie den in einen graublauen gemusterten Rock gehüllten Heiligen, welcher, den Kopf nach unten, an das Marterholz gebunden ist, bei den Füßen emporspannen und die Stricke fester anziehen. Einer der Gefellen, mit dickem, bartlosem Gesicht, roh und gleichgültig wie ein Fleischerknecht bei seinem Geschäft, hat nach dem alten Witz das bairische Wappen auf den Beinkleidern. Von den Zuschauern blicken einige mit Schadenfreude, andere neugierig darein. Das Bedeutendste im Bilde ist aber das Antlitz des Apostels selbst, in dem wir das bärtige Modell zu dem Gott Vater des Schwartzischen Votivbildes wiedererkennen. Die furchtbarste Gewalt des körperlichen Schmerzes ist in das niederwärts gekehrte Haupt mit dem kahlen Schädel und dem silbergrauen Bart und namentlich in die zusammengekniffenen Lippen gelegt.

Keinen wohlthuenderen Gegensatz hierzu könnte es geben als das Stück, welches einst die Außenseite des anderen Flügels gebildet hat: Anna und Maria mit dem Christuskinde. »S. Anna selbdritt« nannte man solche Darstellungen, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts

mehr als früher Mode wurden, denn um diese Zeit trat, in Zusammenhang mit der Lehre von der unbefleckten Empfängniß, der Annencultus in den Vordergrund. Hans Holbein der Ältere hat den Vorwurf ebenso lebendig wie naiv ergriffen, der Christusknabe steht auf der Bank zwischen den beiden heiligen Frauen und versucht munter, sich auf seinen Füßchen aufrecht zu erhalten, während die Großmutter, der ein Buch im Schooße liegt, und die Mutter ihn unterstützen. Maria, deren aufgelöstes blondes Haar von einem Stirnband mit Edelsteinen geschmückt ist, erscheint von inniger Mutterfreude beseelt und läßt ihre Rechte demuthsvoll auf der Brust ruhen. Nur leise klingt der ältere Typus in ihrem Antlitz an, ein eigenthümlich individueller Zug durchdringt dasselbe, während dennoch der ideale Charakter gewahrt bleibt. Überraschend ist der Fortschritt in den Händen, die bisher eine der schwächsten Seiten des älteren Holbein gebildet hatten, ferner zeigt der Körper des Kindes ein besseres Verständniß des Nackten. Die Engel, welche den Teppich hinter den Hauptfiguren halten, sind großentheils neu¹⁾.

Es ist etwas Jugendliches in diesen Bildern, und es ist daher erklärlich, daß man auf den Gedanken kommen konnte, in ihnen eher den ersten kühnen Wurf eines ganz jungen Künstlers, der neu in das Leben tritt, als den weiteren Schritt eines Meisters sehen zu wollen, der in der älteren Tradition herangewachsen war und bisher im Stil des 15. Jahrhunderts geschaffen hatte. Aber was hier auf Hans Holbein den Jüngeren hinzudeuten schien, ist als trügerisch erwiesen²⁾. Jene Jugendlichkeit des Wesens kommt auf Rechnung der glücklichen persönlichen Begabung des Künstlers, der sich schon früher der Bewegung zugänglich gezeigt hatte, zugleich aber auf Rechnung der Zeit.

Dabei verräth sich ein ganz bestimmter Einfluß in diesen Arbeiten, der eines einheimischen Meisters, des Hans Burckmair, welcher zu den frühesten und bedeutendsten Vertretern des Renaissancegeschmackes in Deutschland gehört. Sein Vater war der 1523 gestorbene Maler Thoman Burckmair, er selbst war um 1472 geboren³⁾ und starb 1531⁴⁾. Anfangs hatte er sich wohl in der väterlichen Werkstatt gebildet, dann war er in

¹⁾ Vielleicht darf man auf diese Bilder die Stelle in den Annalen des Katharinenklosters beziehen: *Item hat hergeben an die geschnitten taffel in den Capill (vielleicht irrtümlich für Capelle?) Sanct Anna, die Anna heinulerin 15 gulden. Item mehr die Afrin hörlerin hat geben an die taffel 14 gulden*. Der zuletzt beschriebenen Darstellung nach, würden jene Gemälde für einen der heiligen Anna gewidmeten Raum geeignet sein und ihr Mittelfstück mag ein Schnitzwerk gewesen sein.

²⁾ Das Bild der Anna selbdritt enthielt die gefälschte Inschrift, von der in Band II, Excurs I, die Rede ist.

³⁾ Auf seinem und seiner Frau Porträt im Belvedere zu Wien nennt er sich im Jahre 1528 *•LVI IAR ALT•*.

⁴⁾ Nach dem Augsburger Malerbuch.

sehr jugendlichem Alter bei Schongauer zu Colmar in der Lehre gewesen, wie aus seiner Notiz auf der Rückseite von dessen Bildnis in der Münchener Pinakothek hervorgeht. Aber der Einfluß dieses Meisters war bei großer Verschiedenheit der Naturen von keiner Nachhaltigkeit; Burckmair studierte vielmehr eifrig nach den Kupferstichen und Holzschnitten seines großen Zeitgenossen Albrecht Dürer, wahrte sich aber auch diesem gegenüber volle Selbständigkeit und blieb namentlich in dem malerischen Vortrag der Augsburger Schule treu. Wohl bei keinem deutschen Künstler sind die Einwirkungen der italienischen Renaissance früher nachweisbar als bei ihm, mochte er aber seine ersten Anregungen nach dieser Seite hin in Augsburg selbst empfangen können, so treten doch in der Folge die neuen Formen bei ihm mit einer solchen Entschiedenheit und in solcher Ausbildung auf, daß die Annahme, er sei selbst in Oberitalien gewesen, unabweisbar ist. Dieser Umschwung ist etwa seit dem Jahre 1507 zu bemerken, in welchem eine Krönung Maria's in der Augsburger Gallerie gemalt wurde¹⁾. Die Einfassung des ganzen Bildes ist noch spätgothisch profilirt, aber die Rücklehne des prächtigen Thrones, auf welchem Christus und Maria sitzen, zeigt eine Pilasterarchitektur mit leichten offenen Bogenstellungen und mit Krönungen von Rankenwerk, Füllhörnern, Delphinen, welche venetianischen Motiven am nächsten steht und wohl zugleich für das Ornamentale auf Holbein's Tafeln von 1512 zum Vorbild wurde. Im Jahre 1501, wie wir sahen, arbeitete ein Venetianer als Gefelle bei Burckmair. Auf Venedig, die Stadt, mit welcher Augsburg und seine Handelsherren vorzugsweise in Verkehr standen, deutet noch entschiedener ein Helldunkel-Holzschnitt vom Jahre 1510 hin, der Burckmair's geistvollste, kühnste Schöpfung ist: der Tod hat einen jungen Krieger in römischer Tracht zu Boden geworfen und würgt ihn mit beiden Händen, während er mit den Zähnen zugleich das Gewand einer fliehenden Frau packt. Die mit höchster dramatischer Gewalt verbundene Eleganz der Bewegung und die Meisterschaft der Composition sind bewundernswerth; überraschend ist der Schauplatz des Vorgangs, eine Gasse mit Palästen und einem Frührenaissance-Portal von ächt venetianischem Charakter, in der Ferne ein Canal mit einer Gondel. Demselben Jahr gehört eines der anmuthigsten Gemälde von Hans Burckmair, eine kleine Madonna in der Morizcapelle zu Nürnberg an; etwas später mag der Johannes auf Pathmos in der Münchener Gallerie entstanden sein, dessen schöne Landschaft südliche Vegetation enthält. Nach jeder Seite hin bringt es Burckmair zu einer tüchtigen Durchbildung des Geschmacks. Seine Gestalten stehen niemals so schwach auf den Beinen, wie das in früheren Bildern Holbein's des Vaters der

¹⁾ Vergl. W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, Stuttgart 1872, S. 54 f, mit Holzschnitt.

Fall war, ihm begegnet es nicht, daß kühnere Bewegungen in das Verzerrte verfallen, von dem Fratzenhaften, in welches die deutsche Malerei so leicht gerieth, ist er vollkommen frei. Manchmal zeigt er in dem Ornamentalen eine gewisse Überladung und in den Figuren eine eigenthümliche Wucht des Auftretens, auch Farbe und Faltenwurf sind oft schwer. Aber die Energie, mit der er die Dinge angreift, die weltkundige Tüchtigkeit, mit welcher er das wirkliche Leben auffasst, sind imponant. Von eigentlich religiöser Auffassung ist bei ihm keine Spur vorhanden, aber bei seinen Schilderungen aus dem Hofleben, den ritterlichen Kampfspielen, den Schlachten, dem Lagertreiben seiner Zeit, mitunter auch in pomphaften Allegorien fühlt er sich in seinem Element, und er spricht seine Erfindungen nicht nur in Tafelgemälden, sondern in glänzenden Wandmalereien und in zahlreichen Visirungen für den Holzschnitt aus.

Hans Holbein der Ältere fühlte sich zum Wetteifer angeregt, indem er seinen Landsmann Burckmair in diesem Geiste neben sich schaffen sah. Die Kenntniß der architektonischen Formen des Renaissance-Stils scheint er diesem allein zu danken, auch in der Auffassung des Figürlichen ist er von ihm beeinflusst, bleibt aber gewöhnlich naiver und unmittelbarer, drastischer bei bewegten Handlungen, zarter und wärmer in der Empfindung.

Ein Jahr nach jenen Flügelbildern der Augsburger Gallerie, 1513, malte Holbein ein kleines Diptychon, welches auf der einen Tafel die Madonna mit dem Kinde, auf der andern ein männliches Brustbild enthält. Jenes besitzt jetzt Herr Pfarrer Schmitter-Hug zu St. Gallen, dieses Graf Casimir Lanckoronski in Wien. Die Zusammengehörigkeit beider Bilder mußte jedem klar werden, der sie auf der Holbein-Ausstellung des Jahres 1871 neben einander sah, die Mase sind beinahe dieselben, die Darstellungen entsprechen sich, die Pilafter-Umrahmung in einfachem Renaissance-Stil, oben mit zwei Genien zwischen Medaillons, ist die nämliche, wenngleich die ursprüngliche Farbe, weißer und grüner Marmor, nur auf dem Bilde in Wien erhalten ist. Die andere Tafel dagegen ist stark übermalt, namentlich das Kind ist fast ganz modern; die sinnige Madonna dagegen gleicht der Maria auf dem Altarflügel von 1512. Sie reicht dem Kind eine Pflirsch, nach der es mit der Linken greift, während die Rechte mit einem Rosenkranz spielt, vorn auf der Brüstung steht ein Gefäß mit Maiblumen. Die Gewandung und die Nebendinge, das pelzverbrämte Kleid mit Goldverzierung, die Agraffe auf Maria's Brust, das gemusterte Kissen, auf welchem das Kind sitzt, sind am besten erhalten. Das Porträt zeigt einen blühend aussehenden, bärtigen, blonden Mann in Pelzkleid und Pelzhaube, in der Hand eine Schriftrolle; bei klarem Fleishton ist es von lebendiger Auffassung und guter Durchführung. Es mag eine bekannte Per-

fönlichkeit gewesen sein; die Ambrafer Sammlung in Wien enthält zwei spätere Copien, von denen eine das Original in gleicher Gröfse, die andere nur den Kopf, aber lebensgrofs, giebt¹⁾. An dem Halfe der Pilafter steht die Inschrift: ALS. ICH. WAS. 52. JAR. ALT. DA. HET. ICH. DIE. GESTALT, in den Medaillons die Jahrzahl 1513; die Inschriften auf dem Madonnenbilde bestehen aus der Angabe, dafs es Johannes Holbein in Augsburg gemalt, und aus dem kecken Wort: Carpet aliquis citius quam imitabitur (Tadeln kann's einer leichter als nachmachen). Von dem Spruch, welchen dem Plinius zufolge Zeuxis auf das Bild eines Athleten schrieb: *μωμήσεται τις μάλλον ἢ μιμήσεται*²⁾ « mufs der Künstler also von kundiger Seite gehört haben und so wandte er ihn, im Bewustsein der eigenen Fortschritte, an.

Aus demselben Jahre 1513 rührt das kleine Bildnifs eines jungen Mannes, der einen Becher hält, mit Renaissance-Architektur im Hintergrunde in der Gallerie Manfrin zu Venedig her³⁾. Mit dem Jahre 1515 und dem Namen ist ein Bildchen der Madonna mit dem Kinde bezeichnet, das ächt aber nicht sehr ansprechend sein soll und in neuerer Zeit wiederholt zu Paris im Kunsthandel auftauchte⁴⁾. Dafs der Künstler

¹⁾ Das Inventar, aus unkritischer Zeit stammend, nennt sie Bildnisse Dürer's von seiner eigenen Hand. Im Kupferstich-Cabinet zu Dresden auch noch eine farbige Kreidezeichnung des Kopfes. Vergl. A. von Zahn, Jahrbücher V, S. 195.

²⁾ Nach Plutarch de glor. Ath. war das der Wahlspruch des Apollodorus. Vergl. Brunn, Gesch. der griech. Künstler II, S. 75.

³⁾ Notiz von O. Mündler. Burckhardt's Cicerone,

II. Auflage, S. 864, dort noch als Jugendgemälde des jüngeren H. Holbein.

⁴⁾ Briefliche Mittheilung von O. Mündler. Derselbe, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, Bd. II, S. 285.

auch jetzt noch die alte Handwerksmäßigkeit walten liefs, wenn Aufgabe und Bezahlung das mit sich brachten, zeigt eine mit HH 1515 bezeichnete Kreuztragung in der Gallerie zu Carlsruhe. Der Kopf Christi entspricht völlig den idealen Typen früherer Gemälde, unter den übrigen Personen der gedrängten aber lebendigen Composition findet man dagegen vortreffliche Bildnisköpfe. Dem Vortrag, der breit und keck ist, fehlt die sorgfältige Vollendung der Bilder von 1512, und wenn auch bei dem derben Kriegsknecht Christus zunächst und bei dem Hauptmann zu Pferde uns ein volles Hineingreifen in die Gestaltenwelt der Renaissance entgegentritt, so erscheint doch der Gaul des Letzteren wie von Holz, der Hund daneben ist nicht viel besser.

Um dieselbe Zeit, wie dieses fabrikmässige Product, entstand das höchste Meisterwerk des Künstlers, das auch durch das Beste unter dem Früheren nicht genügend vorbereitet erscheint, der Altar des heiligen Sebastian in der Münchener Pinakothek. Die Verkündigung Maria's auf dem Mittelbilde läfst noch am ehesten den Zusammenhang mit der früheren Richtung des Künstlers wahrnehmen, in dem nicht ganz geschickten Schweben des Engels, in den weit sich ausbreitenden, im Faltenwurf nicht immer ruhigen Gewändern, in dem kindlichen Ausdruck beider Köpfe, der an frühere Typen mahnt. Aber die Anmuth in dem Ausdruck und in der Haltung Maria's geht über alles Frühere hinaus. Sie ist ganz Ohr, und, wie verlegen ob all' der himmlischen Gnade, die sie noch nicht fassen kann, läfst sie ihre Finger mit dem Saume des niedergleitenden Mantels spielen. Da man das Äußere eines Altarschreines anspruchsloser in der Farbe zu halten pflegte, sind auch hier die Gewänder weiß oder von ganz lichtem Gelb, theilweise mit Silberblumen oder Goldstickereien geziert. Nur die Fittige

Mariä Verkündigung.
Sebastiansaltar. — München.

des Engels schimmern blau, gelb und roth.

Erst wenn die Thüren sich öffneten, entfaltete sich die volle Farbenpracht, nun auch in seltener Schönheit, klar und leuchtend bei zartester Durchsichtigkeit der Töne und wahrhaft coloristischer Empfindung.

Das Mittelbild enthält Sebastian's Martyrium, der Heilige steht an den Baum gebunden, sein Körper ist schon von Pfeilen getroffen, von den Umstehenden fällt jedem seine Rolle zu, alle Köpfe scheinen Porträts zu sein. Ein bartiger Krieger legt eben den Pfeil in die Armbrust, ein zweiter, dessen Gesicht von dem Kolben verdeckt wird, zielt, der dritte, ein Bogenschütz in orientalischer Tracht und mit Krummsäbel, will eben losdrücken, der vierte, den Pfeil zwischen den Zähnen haltend, spannt die Armbrust im Knieen. Der Beamte des Kaisers Diocletian, welcher das Urtheil vollstrecken läßt, in pelzverbrämter Schaubе, Pelzhaube und goldener Amtskette, weiß auch das Verbrechen mit dem Schein des Rechtes zu umkleiden, nimmt eine würdevolle Miene mit vorgeschobener Unterlippe an und deutet mit vornehmer Handbewegung auf das Opfer. Alle Umstehenden sind von dem Vorgang ergriffen. Rührung spricht sich in dem indolenten dicken Herrn zur Linken aus, aber noch tiefer ist der wackere Graubart, um den jener den Arm schlingt, erschüttert; das ist wieder das Modell des Gott Vaters vom Schwartzischen Votivbilde und des Petrus von 1512. In dem bartlosen Alten mit spärlichem Silberhaar gegenüber hat sich das Mitgefühl zu ernstem Unwillen gesteigert, mit gefalteten Händen, keinen Blick von dem Märtyrer wendend, steht er da.

Die heilige Barbara.
Sebastiansaltar. — München.

Ohne die übertriebene Bewegtheit früherer Passionsbilder waltet hier doch volle dramatische Kraft; zunächst sind acht dramatische Charaktere

entwickelt, aber auch die Bewegungen sind gut verstanden; wie sitzen die Arme an den Körpern, wie ist die Kraftanstrengung ausgedrückt, wie gut gegen früher sind die Hände, zu denen sich zwei Blätter mit Studien in Kopenhagen befinden! Auch zu dem Zielenden und zu dem Oberkörper Sebastian's sind dort Entwürfe vorhanden¹⁾. Der Kopf des Heiligen ist individuell und von tiefem Ausdruck des Duldens, sein nackter Körper, immer das Schwierigste für den alt-deutschen Künstler, dem die Anatomie noch ein verschlossenes Buch war, zeigt doch das Streben, gut zu beobachten.

Bei dem einen der Schergen, dem Knieenden ganz vorn, hat der Meister sich wieder den Spafs gemacht, ihn von Kopf bis zu Fuß in die Farben des bösen Nachbars, blau und weiß, zu kleiden. Die Stadtgeschichte theilt uns etwas mit, das hier möglicherweise die besondere Veranlassung war. Ende des Jahres 1515 war plötzlich über Nacht einmal eine bairische Fahne an der Capelle über der Lechbrücke aufgehängt worden. Das war ein Hohn, der die Bürgerschaft in Aufregung versetzen mußte. Bis weit in das folgende Jahr dauerten die diplomatischen Verhandlungen hierüber und die Beschwerden bei Herzog Wilhelm in München fort. Dies Tagesereigniß ist sicher nicht spurlos an dem Maler vorübergegangen, er war gut reichstädtisch gesinnt und wies den verhassten Baiernfarben, die so am unrichten Orte geprangt hatten, in seinem Bilde dafür eine weniger ehrenvolle Stelle an.

Zwei hohe jugendliche Frauengestalten, die Heiligen Barbara und Elifa-

Die heilige Elisabeth.
Sebastiansaltar. — München.

¹⁾ Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II, S. 26, erwähnt eine Federzeichnung des Ganzen in den Uffizien zu Florenz; diese aber scheint eher von anderer Hand nach dem Gemälde gemacht zu sein.

beth, stehen auf den Innenseiten der Flügel, goldene Kronen schmücken beiden das Haupt, denn aus königlichem Geschlecht sind sie entsprossen; kostbare Ringe tragen sie an den Fingern und in reicher Tracht, wie Prinzessinnen aus des Malers Tagen, wandeln sie auf dem Marmorboden einher. Barbara mit weissen, bauchigen Aermeln und blauem, gold-durchwirktem Kleide mit Hermelinbefatz, Elisabeth in pelzverbrämtem Gewande, beide in Purpurmäntel gehüllt. Nach dem Leben ist jeder Kopf gezeichnet. Verklärt zum Ideal, verleugnet er dennoch seinen Bildnißcharakter nicht. Barbara, die keusche, kaum noch aufgeblühte Jungfrau, neigt den Blick in andächtig ernster Verfunkenheit auf den Kelch in ihrer Hand und die Hostie, welche darüber schwebt. Naher, innerer Verkehr mit Gott und seinen Wundern spricht sich in ihren Zügen aus.

Und wie in ihr der Glaube, so hat in Elisabeth die Liebe Gestalt gewonnen. So erblicken wir das reinste Bild der Weiblichkeit in ihr, die nicht, wie die Gefährtin, der noch unerschlossenen Knospe gleicht, sondern in voller, reich entfalteter Schönheit erscheint. Unschuld ist aber noch immer über sie ausgegossen, und so kommt sie leicht einhergeschritten, um wie eine Himmelsbotin Trost und Erquickung zu bringen, wo man ihrer bedarf. Zierlich faßt sie mit der Rechten den niedergleitenden Mantel zusammen, in dem sie Brod verbirgt, mit der Linken gießt sie Wein in die Schale eines der drei Bettler, die ihr zu Füßen knien. Es ist noch alterthümlicher Brauch, daß diese etwas kleiner gebildet sind als die Hauptfigur, der die größte Geltung zugesichert bleiben soll. Sonst ist aber nichts Alterthümliches in ihnen; mit so treuer, durchdringender Erfassung des Wirklichen sind sie gebildet, wie nur die Neuzeit es vermag. Dadurch hat merkwürdigerweise dieses Bild auch eine große Bedeutung für die Geschichte der Medicin. An diesen Bettlern sind, wie Virchow beobachtet hat¹⁾, die Symptome des Ausatzes, sowohl in seinen tuberosen als maculösen Formen, ganz wie sie noch heute in Norwegen vorkommen, in höchster Treue gemalt, und legen ein untrügliches Zeugniß ab zu einer Zeit, in welcher medicinische Quellen noch gänzlich fehlen. In Augsburg bestanden damals drei Siechhäuser für Ausätzige. Bewohner eines solchen müssen dem Künstler als Vorbild gedient haben. Das ist auch in künstlerischer Hinsicht interessant, weil es Holbein's ganze Hingebung und Consequenz im Erfassen der Natur zeigt. Die Frage, ob eine Krankheit, besonders eine solche Krankheit, überhaupt noch der Gegenstand künstlerischer Thätigkeit sein könne, hat Virchow bereits mit seinem Verständniß beantwortet, indem er darauf hinwies, daß es nur die Schuld unserer Zeit mit ihrem verschämten, in vielen Dingen anschauungslosen Wesen ist, wenn sie sich zu solcher reinen, überall aus dem

¹⁾ Virchow's Archiv für pathologische Anatomie etc. B. XXII, XXIII. Berlin 1861.

Sebastian's Tod.

Altar des heiligen Sebastian.

(München, Pinakothek.)

wirklichen Leben schöpfenden Anschauung nicht zu erheben vermag, und daß vom künstlerischen Standpunkt ein kranker Mensch ebenso sehr geeignet ist, den Gedanken eines Kunstwerkes ausdrücken zu helfen, als ein zerfallenes Haus oder ein verkrüppelter Baum. Nur indem hier das tiefste menschliche Elend geschildert wird, kommt auch der Segen zum Ausdruck, den in dies Leiden hinein die Heilige bringt. Mit wie treuer, rührender Zuversicht blickt der junge, mit Geschwüren überfäete Kranke, dem sie ein Brod gespendet, zu ihr empor. Bei dem hageren Alten, dem sie die Schale füllt, und dessen Bein verbunden, dessen ganzer Schädel mit einem Pflaster überklebt ist, schaut die stille Dankbarkeit durch allen Schmerz hindurch, der sein Gesicht verzerrt. Der dritte aber, hinter ihm, dessen gebräuntes Gesicht wild von Haar und Bart umwuchert ist, blickt in gläubigem Vertrauen, die Hände betend zusammengeschlossen, zu ihr empor. Um dies Erquickte in Leid und Wehe recht zu schildern, war auch diese ganze furchtbare Schilderung von Elend und Krankheit nothwendig, sie war nothwendig um die überirdische Herrlichkeit der Heiligen in das volle Licht zu setzen, die tief von Mitleid ergriffen ist und dennoch wie verklärt, so hoch, rein und friedevoll über all dem Jammer steht. Schöneres kann es nicht geben, als dieses Angesicht, das von den blonden Locken und dem reizend über Stirn und Schulter fallenden Schleier umschlossen ist und sich so leise, so holdfelig neigt. Anmuth leuchtet aus den Zügen, aus der ganzen Gestalt, durch das, was von der gothischen Biegung noch übrig geblieben, nur erhöht. So schön wie Haupt und Hals sind auch die Hände durchgebildet, verstanden, wohlgeformt, von unnachahmlicher Grazie der Bewegung.

Ein gemeinschaftlicher landschaftlicher Hintergrund, durch die Rahmen nur durchschnitten, breitet sich auf Mittelbild und Flügeln aus, gemalt mit jenem modernen Gefühl für landschaftliche Schönheit, das in Flandern seit den van Eyck erwacht war, in Deutschland aber erst seit damals durchdrang. Die Gegend, die in klarem, sonnenhellem Tageslicht daliegt, nimmt sich traulich und heimatlich aus, ähnlich wie auf dem Bilde in Prag, aber schöner. An einem breiten Strome baut sich eine Stadt terrassenförmig empor, mit Mauern, Thürmen und dem Castell, das vom Bergabhang niederschaut, fern aber steigt ein Schneegebirge auf; das sind die Alpen die man bei klarem Wetter von Augsburg's Wällen erblickt. Auch Staffage ist angebracht, wir sehen in der Ferne einen Angler sitzen und erblicken in ganz kleinen Figuren den Schluss von Sebastian's Martyrium, der sich von den Pfeilschüssen wieder erholt hatte und nun erschlagen wird. Hinter Elisabeth, auf der Mitteltafel sich fortsetzend, ragt die Wartburg auf, ein Pallast im romanischen Stil, der wohl nicht bloß aus der Phantasie geschöpft ist, sondern dem Reife-Erinnerungen, eigene oder fremde, zu Grunde zu liegen scheinen.

Umrahmungen im Renaissancestil umschließen Außen- und Innenseiten der Flügel: Pilaster und Säulen, gerades Gebälk oder Rundbögen tragend, Sockel und Frieze mit Blattwerk-Ornamenten, mit Sphinxen und Gestalten, die in Blumengewinde ausgehen. Die Verkündigung findet in einer Halle mit römisch-dorischer Säulenstellung statt. Diese Architektur erinnert der Künstler zu einer Zeit, wo in der ganzen deutschen Baukunst noch die Gothik herrscht. Nicht die Architekten sind es, sondern die Maler, welche den neuen Geschmack auch auf architektonischem Gebiete dieserseits der Alpen eingebürgert. Jene konnten sich nicht rühren, das System der Gothik war zu großartig und gewaltig, war, einmal angenommen, zu zwingend bis in alle Einzelheiten hinein, als daß sie sich hätten von ihm frei machen können. Ein völliges Freimachen aber war nothwendig, denn die mächtige innere Consequenz des Systems duldet keine Reform, kein allmähliches Aufnehmen und Heranbilden des Neuen. So gehen die Maler und die Bildhauer in der Einführung der neuen architektonischen Formen voran, denn sobald sie streben, die Natur anzuschauen, sobald sie die menschliche Gestalt hinstellen, wie sie dieselbe im Leben erblicken, können sie sich dem gothischen System nicht mehr fügen, das auf Natur-Überwindung ausgeht und die körperliche Form nicht nach ihren eigenen, sondern nach feinen Gesetzen modellt.

Genauere Nachrichten über die Entstehung und die ursprünglichen Bestimmungen des Sebastiansaltares sind nicht vorhanden. Eine Hindeutung auf die Zeit liegt darin, daß der bärtige Mann zu den Füßen der heiligen Elisabeth die Züge des Künstlers selbst trägt, genau nach seiner eigenen Silberstiftzeichnung von 1515¹⁾. Merkwürdig übrigens, daß Holbein die christliche Demuth so weit trieb, sich mitten unter diesen Bettlern anzubringen.

Es wird behauptet, daß der frühere Rahmen des Mittelbildes die Jahreszahl 1516 enthalten habe²⁾. Im Anfang dieses Jahrhunderts befand sich das Werk in der Jesuitenkirche zu Augsburg³⁾, von wo die Flügel in die Pinakothek, die Mitteltafel aber zunächst in die Augsburger Gallerie kam, bis sie gegen 1864 mit den anderen beiden Stücken vereinigt wurde. Es

¹⁾ Vgl. Holzschnitt Seite 41.

²⁾ Passavant (Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen Deutschlands, Kunstblatt 1846, Seite 185) und E. Förster (Denkmale etc., B. I, Malerei S. 13) geben an, das Bild sei 1516 bezeichnet. Auf Befragen hat Herr Förster Herrn W. Schmidt berichtet, Jahreszahl und Namen oder Monogramm des Künstlers habe er sich vielleicht vor dreißig Jahren von dem jetzt beseitigten alten Rahmen abgeschrieben (Jahrbücher für Kunstwissenschaft IV, S. 232). Wenn sich dies so verhält, so wäre genaue Mittheilung jener Notiz von Werth. Waagen, der die Augsburger Gallerie 1539 studirte, sagt von einer solchen Jahrzahl nichts.

³⁾ Nach R. Marggraf, Katalog der Pinakothek, zuerst in der französischen Ausgabe von 1866.

scheint daher, daß der Altar aus einem anderen, schon früher aufgehobenen Gotteshaufe, nicht wie bisher angenommen wurde, aus dem Katharinenkloster stammt. In den gefälschten Annalen dieses Klosters ist eine Stelle, die sich auf dies Wort bezieht, zurechtgemacht worden: *»Item Magdalena Imhofin hat den Sebastian den Neyen von dem kunstreich Mahler Holbein 1515 mahlen lassen, und dafür 10 Gulden geben, weiters noch jede Bayßchwester 2 Gulden dazu; so vill ist dasselb Bildt gestandten, wurde am Kreuzaltar aufgestellt im Jahr 1517 nachdem die Kirch neugebaut war.«* Im Original dagegen lautet die Stelle einfach: *»Item Sw. Magdalena imhoff hat hergeben an S. Sebastian den Neyen zu dem heil. Kreiz auf dem Altar 3 Gulden. Und die lay Schwestern 2 f. so vill ist dasselb bildt gestandten od. zu teutsch das es Kost hat.«* Hier handelt es sich offenbar um eine geschnitzte Figur, die zu einem bereits bestehenden Altar, wahrscheinlich als Ersatz einer älteren Statue, hinzugefügt wurde; dazu paßt auch der geringe Preis von fünf Gulden. Vom Sebastiansaltar ist aber in diesen Rechnungen nicht die Rede. Sandrart erzählt freilich, im Katharinenkloster sei von dem älteren Holbein der *»in einer sehr großen Tafel gebildete englische Grufs«*, und mit Rücksicht auf die Außenseiten der Flügel ist diese Stelle neuerdings auf unseren Altar bezogen worden¹⁾. Schwerlich aber würde Sandrart sich so ausgedrückt haben, wenn er denselben wirklich gesehen. Er würde sich ferner auch dem künstlerischen Eindruck des Werkes nicht haben entziehen können und hätte von demselben in einem etwas anderen Ton als von jenen alterthümlichen Arbeiten gesprochen.

Vielleicht läßt sich ermitteln, ob dieser Altar nicht etwa für die Capelle eines Hospitals gemalt war. Die dargestellten Gegenstände legen eine solche Vermuthung nahe: in der Mitte Sebastian, der Schutzheilige gegen die Pest, dem viele Spitäler, auch eins in Augsburg, geweiht

¹⁾ Von W. Schmidt, Jahrbücher IV, S. 228 f. — Da sonst kein englischer Grufs von dem Künstler in Augsburg, bleibt mir immer noch meine, in der ersten Auflage dieses Werkes I. S. 63, ausgesprochene Ansicht wahrscheinlicher, daß Sandrart die Basilika S. Maria Maggiore damit gemeint, worauf die heilige Dorothea mit dem Christuskinde besonders in die Augen fällt. Ein himmlischer Knabe, der einer knieenden Jungfrau naht, das war Sandrart von dem Bilde noch in Erinnerung geblieben und bei seiner bekannten Ungenauigkeit macht er daraus einen englischen Grufs. Wohl gemerkt hat er denselben nur *»in einer sehr großen Tafel«*, wo also noch manches Andere vorkommen kann, gesehen. Dazu stimmt, daß er gleich darauf die Paulusbasilika als *»noch ein großes Gemähl«* nennt, denn diese hat ganz gleiche Verhältnisse mit der Marienbasilika. Nach Künstlerart kümmerte er sich wenig um das Gegenständliche, hatte auch wohl für die älteren Bilder kein rechtes Interesse. Nimmt man das an, so muß man freilich auch voraussetzen, daß er den zweiten Irrthum begangen, nicht mehr zu wissen, daß sich jene Gruppe, bei welcher er an die geläufige Darstellung der Verkündigung erinnert wurde, auf eben der Tafel sich befand, die er hernach kurz als *»Historie darin einen Glocken«* erwähnt. •

waren, zur Seite die naturwahre Abbildung der Kranken zu den Füßen der pflegenden Elisabeth, und dieser entsprechend Barbara, deren Anrufung vor unbußfertigem Tode bewahrt¹⁾.

Der Sebastians-Altar bildet die Krone von dem Schaffen des Künstlers, eines der ersten Werke, in welchem der Genius der deutschen Renaissance Fleisch und Blut gewonnen hat, ein wahres Spiegelbild des in Augsburg auflebenden neuen Geistes. Seiner Schönheit, seiner neuen Gefühlsweise wegen wollte man namentlich ihn bis vor kurzem der Jugendzeit des jüngeren Hans Holbein zuschreiben, aber er braucht sogar neben dessen reiferen Leistungen nicht zurückzustehen. Ja es treten uns hier Züge entgegen, die wir weder bei Hans Holbein dem Sohn noch bei Dürer finden. Einen Anklang an jene seelenvolle Lieblichkeit, jene zarte Grazie, wie sie in den Malereien des späteren deutschen Mittelalters, in denen der Kölner Schule und manchmal bei Martin Schongauer auftauchten, hat der Meister aus aller mittelalterlichen Unvollkommenheit herausgeschält und in die moderne Auffassung hinübergenommen.

Es ist ein tragisches Schicksal, daß wir den Künstler um dieselbe Zeit, in welcher dieses Werk entstand, in der drückendsten Noth finden. Die Augsburger Gerichtsbücher ergeben, daß er damals mehrfach wegen kleiner Schulden verklagt und ausgepfändet wurde. Am 10. Mai 1515 wird er von einem Metzger Ludwig Smid um einen Gulden verklagt, am 10. Februar 1516 von den Pflegern eines jungen Ilfing um verfallenen Zins, am 13. November desselben Jahres von einem Jörg Lotter um 32 Kreuzer. In den Steuerbüchern kommt sein Name während der Jahre 1514—1516 wie bisher unter Salta zum Schlächtenbad vor, aber der Steuerbetrag ist daneben nicht eingetragen, wohl weil Holbein zahlungsunfähig war. Seit 1517 aber erscheint der Name des Meisters nicht mehr an der früheren Stelle, überhaupt nicht mehr unter einer bestimmten Stadtgegend in den Steuerbüchern, sondern am Schlusse des Registers, in der Liste der auswärts lebenden Bürger. Bei manchen von diesen ist der Ort, wo sie sich befanden, angegeben, bei Holbein nicht, und der Raum neben seinem Namen ist leer, so daß er nicht, wie andere Bürger, für die Entrichtung seiner Steuern von außerhalb sorgt.

Am 12. Januar 1517 erscheint sein eigener Bruder Sigmund als Kläger gegen ihn vor Gericht. Die darauf bezügliche Notiz in dem Gerichtsbuch ist, wie häufig diese kurzen, während der mündlichen Verhandlung gemachten protokollarischen Aufzeichnungen, schwer verständlich: *„auf obgenannten tag ist Sigmund Holbain vor gericht erschienen unnd im auf*

¹⁾ Auch im Hause Anton Fugger's befand sich eine Capelle des heiligen Sebastian, die wie alle Räume, ausgezeichnete Malereien enthielt. Vgl. den Brief des Beatus Rhenanus de aliquot Plinii locis, angehängt seinem Buch rerum germanicarum libri tres. Bas. 1531.

sein begern und anruffn ain erber gericht disen unterschied geben: erstlich das Sigmund Holbain eingeschriben werd das in 4 wuchen den nechsten Hans Holbain sein bruder an Sigmund als er furhielt nit begert hat mit im gen Eysznen zu tziehen laut der urtl für ains. Furs andre dieweil die 34 fl. verrechnet gelts laut der hanndtschrift ain verwerte bekantliche schuld ist, so latz ein erber gericht mit dem nachgeweis bietten bey dem alten gerichtsbrauch wie es von alter her komen ist beleyben. Furs 3 gibt ain erber gericht Sigmunden Holbain zu unterschied der dreier fl. gewetteter schuldhalb das er muge mit dem burggraven erkunden auch nach diser stat recht.» Wahrscheinlich ist die Stelle so zu verstehen: Sigmund beklagt sich, daß sein Bruder nicht sein früheres Versprechen gehalten hat, binnen vier Wochen ihn aufzufordern, mit »gen Eysznen« zu ziehen. Für die Vorbereitungen zu dieser Reise, wahrscheinlich zu Anschaffung von Farben und Malergeräth, hatte sich Hans Holbein von seinem Bruder behufs späterer Abrechnung 34 Gulden geliehen, und Sigmund verlangt nun gerichtliche Anerkennung dieses Guthabens, was ihm, da die Handschrift des Schuldners vorhanden, ohne die Forderung eines weiteren Nachweises, zugestanden wird¹⁾. Kurz darauf, am 20. Januar betreibt Sigmund sodann vor Gericht die Auspfändung seines Bruders.

Dass Eysznen, wohin Hans Holbein gezogen, Isenheim im Elfsas ist²⁾, geht aus einem Sendschreiben des Baseler Bürgermeisters an den Vicar und Präceptor des Antoniusordens zu »Isennenn« vom 4. Juli 1526 hervor: Es lautet so³⁾:

Ehrwürdiger, günstiger, lieber Herr! Unsere freundlichen, willigen Dienste zuvor. Uns hat Hans Holbein, Maler, unser Bürger, vortragen lassen, wie Ihr vor mehreren Jahren seinem Vater seligen eine Altartafel zu malen und zu fassen verdingt. Der habe nun etliches Werkzeug, so ihn hoch und theuer zu stehen gekommen, nämlich gegen drei Centner schwer und 2 Stübchen voll⁴⁾, bei Euch zu Isenheim zurückgelassen, was er, Hans Holbein, zu wiederholten Malen bei Lebzeiten seines Vaters und in dessen Auftrag, ferner auch nach dessen Absterben als ein Erbe von Euch zurückgefordert, aber nicht habe zum Ziele kommen können; aus welchen Gründen, sei ihm unbekannt. So habe die Sache sich dermaßen hingezogen, bis daß die Bauerschaft, wie Ihr ihm anzeigt, solches Werk-

¹⁾ Dr. Meyer, Stadtarchivar von Augsburg, der diese wichtigen Notizen aus den Gerichtsbüchern in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 14. August 1871 veröffentlicht hat (Wiederabdruck seines Aufsatzes in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft IV., S. 267), deutet die Stelle anders. — Der dritte Punkt der gerichtlichen Entscheidung bleibt noch aufzuklären. —

²⁾ Heißt bei Sandrart Eisenach.

³⁾ Aufgefunden von Herrn His-Heusler.

⁴⁾ Stübchen ist ein Cubikmaß.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

zeug im letzten Aufruhr verschwendet haben solle, und Ihr ihn, als er daselbe abermals als ein Erbe seines Vaters von Euch beehrte, an die Bauerschaft, mit der er nichts Anderes als Liebes und Gutes zu schaffen, ihr auch nichts zum Aufbewahren vertraut, mit seiner Forderung weissen wollen, und ihm deshalb auf Samstag nach Ulrici, den nächstkünftigen, (7. Juli) einen Termin zu Ensisheim angesagt. Dieweil wir denn sein Anbringen, dem wir Glauben schenken, vernehmen, ihn auch, als den Unfrigen, zu fördern hochgeneigt sind, haben wir ihm, solchen Termin zu besuchen oder irgend welche Anforderungen an die Bauerschaft zu stellen (mit der er, wie bereits gehört, nichts zu handeln hat), nicht¹⁾ gestatten wollen, sondern haben das feste Vertrauen zu Euch, Ihr werdet nochmals die Sachlage gründlich erwägen und ihm besagtes Werkzeug, als einem Erben seines Vaters seligen, unverhindert und vollständig eingehändigen, oder, falls nichts davon vorhanden, mit ihm deshalb Euch in Güte vergleichen und Euch in der Sache so gegen ihn zeigen, das er empfinde, diese unsere Verwendung sei ihm ersprießlich gewesen, und er keine weiteren Laufereien und Kosten in der Sache nöthig habe. Solches Verhalten von Seiten Euer Ehrwürden würden wir für ihn, dem es billigerweise zukommt, wünschen.»

Dieses Document giebt an, das Hans Holbein der Ältere für jenes berühmte Antoniterkloster gemalt hat, das an Kunstschätzen so reich war. Die werthvollsten Stücke des Museums in Colmar stammen von dort, aber von der Schöpfung unseres Künstlers ist unter denselben keine Spur mehr. Von nun an wissen wir überhaupt nichts Weiteres über seine Thätigkeit. Seine beiden Söhne hatten schon begonnen, in der Nähe des Elsasses, in Basel, sich einen Wirkungskreis zu gründen. Der Alte führte wohl ein wanderndes Leben, in Basel ist keine Spur von ihm zu finden, in Augsburg ist seine persönliche Anwesenheit nicht mehr festzustellen. In den ersten Monaten des Jahres 1521 wird er dort noch einmal von Hans Kämmlin um 40 kr. und um 2 fl. 40 kr. verklagt, 1524 wird er im Steuerregister zum letztenmale erwähnt, und im Augsburger Handwerksbuch der Maler wird er unter den im gleichen Jahre verstorbenen Meistern aufgeführt.

Das war sein Geschick, während sein Bruder Sigmund, von dessen künstlerischer Thätigkeit wir nichts Sicheres wissen, es zu geordneten bürgerlichen Verhältnissen, zu Haus, Hof und Silbergeschirr in Bern brachte und seinem Neffen Hans eine ansehnliche Erbschaft hinterließ. Dafs Meister Hans, der Vater, dagegen in so zerrüttete Verhältnisse gerieth, hat vielleicht gerade darin seinen Grund, das er über das handwerksmäßige Treiben der Zeit hinausstrebte und zu jener Vollendung vor-

¹⁾ Dieses »nicht« fehlt im Original, ist aber wohl zu ergänzen.

drang, welche der Sebastiansaltar zeigt. Die Künstler waren wesentlich auf Bestellungen aus bürgerlichen und aus geistlichen Kreisen, vorzugsweise für Kirchenbilder, angewiesen, bei denen man nur eine fabrikmässige Behandlung gewohnt war und über sehr mässige Preise nicht hinausging. Wir wissen ja auch von Dürer, dafs er zu Schaden kam, als er für den Kurfürsten von Sachsen und für Jacob Heller zwei Gemälde mit voller Hingebung und sorgfältiger Durchbildung ausführte. Die Fürsten und Monarchen thaten wenig für die Kunst. Was Kaiser Max in Augsburg anfertigen liess, beschränkte sich wesentlich auf die Holzschnitte nach Burckmair's Entwürfen, wie er auch fast nur Arbeiten dieser Gattung bei Dürer bestellte. Wenn die humanistische Bildung in Deutschland mit künstlerischen Interessen verbunden war, so kamen diese doch selten der gleichzeitigen vaterländischen Kunst zuflatten, Peutinger und die Fugger sammelten Antiken und italienische Werke. Ein Meister, der so arbeitete, wie es Hans Holbein der Ältere bei dem Sebastiansaltar gethan, konnte auf keinen genügenden Lohn rechnen, und so brach die finanzielle Katastrophe, vielleicht vollends herbeigeführt durch eine grosse Theuerung, die 1517 in Augsburg herrschte¹⁾, gerade nach Vollendung seines Hauptwerkes über ihn herein.

Wir fahen Hans Holbein den Vater von der Gefühlsweise Schongauer's ausgehen und sich den Einwirkungen der Niederländer hingeben. Von Anfang an bedeutend, ist er doch zunächst in den oberdeutschen Kunstformen des fünfzehnten Jahrhunderts, deren Unvollkommenheit wir uns klar gemacht, und in handwerksmässiger Production befangen. Aber mit seltener Energie arbeitet er sich allmählich heraus. Seine grosse Beobachtungsgabe für die Erscheinungen der Wirklichkeit, welche ihm die treue Wiedergabe des Bildnißartigen besonders gelingen läst, die Frische und Lebhaftigkeit seiner Auffassung, die ihn zur Darstellung bewegterer Handlungen geschickt macht, sein coloristischer Sinn, sein feinerer Geschmack befähigen ihn hiezu. Mit jener dramatischen Kraft verbindet sich zugleich eine Zartheit, eine Holdseligkeit der Empfindung, die kaum von irgend einem Zeitgenossen erreicht werden. Zu der Geschmacksbildung der Renaissance arbeitet er sich in der Behandlung des Ornamentalen wie in der Auffassung der körperlichen Formen durch. So wird er den Anforderungen seiner stark fortschreitenden, wechselvollen Zeit gerecht, und steht in seiner Blütezeit als einer von Deutschlands besten Künstlern da.

In den benachbarten Gegenden ist daher sein Einflufs nicht unerheblich, aber diesem weiter nachzugehen führte hier zu weit. Spuren desselben liessen sich aber durch ganz Schwaben verfolgen, wo um diese

¹⁾ Werlich'sche Chronik; Der Rath hilft aus den Vorräthen seiner Speicher, Wilhelm Rehm läst 300 Schaff Weizenmehl für Arme backen.



Zeit neben Zeitblom keiner so nachhaltig wirkt wie er. Näher steht ihm aber kein Werk, als der mit C. W. 1516 bezeichnete Altar der Kirche zu Nürtingen, jetzt als Geschenk der Stadt im Museum zu Stuttgart. Anna und Maria mit dem Kinde nehmen die Mitte, Christi Geburt und Maria's Krönung die inneren Seiten der Flügel ein. Der unbekannte Meister, der hier mit feinen Initialen gezeichnet, muß unmittelbar aus der Schule des älteren Holbein hervorgegangen sein. Zwischen ihm und Zeitblom steht ein anderer unbekannter Meister, den man den Meister der Sammlung Hirfcher nennen kann¹⁾, weil in dieser die größte Zahl seiner Arbeiten, jetzt meist nach Berlin²⁾, Stuttgart, Carlsruhe gelangt, vereinigt war.

Aber am wichtigsten ist der Einfluß des Meisters auf seinen Sohn, Hans Holbein den Jüngeren. Dieser ist sein Erbe und Nachfolger, ihm hat der Vater so vorgearbeitet, daß er gleich bei seinen ersten Schritten auf einem neuen Boden steht, daß Vieles, womit Dürer zum Beispiel noch zu kämpfen hatte, ihn nicht mehr hemmen und einengen kann, daß er mit Lust sich fühlen kann als ein neuer Mensch in einer neuen Zeit.

¹⁾ Der Verfasser hat im Verzeichniß der Gemälde der fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen zu Donaueschingen, Carlsruhe 1870, eine Übersicht seiner Arbeiten, Einleitung S. 9 f., zusammenzustellen gesucht. Als Nachtrag sind die Gemälde 436 u. 448 der Gallerie in Stuttgart, die heilige Barbara und Katharina, dort Zeitblom getauft, hinzuzufügen.

²⁾ Dort meist noch dem jüngeren Holbein zugeschrieben.

Die Narrheit vom Katheder steigend.

VI.

Die Söhne Hans und Ambrosius in Basel.

Der jüngere Hans Holbein ist um 1497 geboren. Genauere urkundliche Nachrichten fehlen allerdings, aber jene Zeichnung von der Hand des Vaters, auf welcher er im Jahre 1511 als Vierzehnjähriger neben seinem Bruder Ambrosius erscheint, beweist das. Ferner stimmt damit die Bezeichnung eines Porträts aus seinem letzten Lebensjahre, das wir freilich nur aus Copien und Stichen kennen und das sein Alter auf 45 Jahr angiebt¹⁾; er müßte also in dem laufenden Jahre seinen Geburtstag noch nicht erlebt haben. Wenn Carel van Mander sein Geburtsjahr als 1498 angiebt, so that er dies offenbar nur auf Grund des zuletztgenannten Bildnisses, von dem er zwei Exemplare aus eigener Anschauung kannte, ohne daß ihm andere Quellen zu Gebote standen²⁾. Auch über seinen Geburtsort

¹⁾ Vergl. darüber Kapitel XXII. Nach Mittheilung von L. Pezold in der Allgemeinen Zeitung, 1873, Beilage Nr. 73, ist in dem v. Stackelberg'schen Schloß Fährna bei Riga ein eigenes Bildniß Holbein's mit derselben Altersangabe und der Jahrzahl 1542 vorhanden. Daß auf der Zeichnung von 1511 die Zahl über dem Namen die Ordnungszahl sei und im 14. Jahr bedeute, ist nicht wahrscheinlich.

²⁾ »By al dat ick can nae en opsporen« sagt er bezüglich des Geburtsortes, als den er Basel nennt, und des Geburtsjahres, und beklagt sich über Dr. Iselin in Basel, der ihm genauere Auskunft nur gegen Entschädigung geben wollte.

kann man nicht im Unklaren sein. Beatus Rhenanus, sein Baseler Zeitgenosse, giebt bereits im Jahre 1526 ausdrücklich an, daß er in Augsburg geboren sei¹⁾. Hier wohnte damals sein Vater, der um diese Zeit regelmässig in den Steuerbüchern vorkommt.

Über die Geburt des Ambrosius haben wir gar keine Nachricht; ist er der andre Knabe auf der Basilika des heiligen Paulus, so muß er wenige Jahre älter als Hans gewesen sein. In Augsburg fehlt jede weitere Spur von beiden Söhnen, wir dürfen annehmen, daß sie ihre Ausbildung wesentlich durch den Vater empfangen und ihm dann zunächst bei seinen eigenen Arbeiten geholfen haben, aber wir müssen darauf verzichten, ihrer Hand etwa in seinen Gemälden nachspüren zu wollen, was nur zu Vermuthungen, die in der Luft schweben, führen könnte. Ihre ersten urkundlich nachgewiesenen Spuren sowie ihre ersten Arbeiten treffen wir in Basel an. Sie mögen auf der Wanderschaft hierhergekommen sein, und jedenfalls hatte der jüngere Hans Holbein hier schon vor seines Vaters Weggang von Augsburg gearbeitet, denn 1515 finden wir die ersten Proben seines Schaffens, während im folgenden Jahre 1516 eine urkundliche Erwähnung des Ambrosius ebendasselbst vorkommt. Sigmund Holbein, ihr Oheim, bleibt bis 1518 in Augsburg, aber auch dann liefs er noch durch seinen Hauswirth, einen Goldschmied Sylvester Nathan, die städtische Steuer fortentrichten. Er wandte sich, wie wir gesehen haben, nach Bern.

Basel war eine Stadt, die sich an Gröfse, Glanz und Bedeutung mit Augsburg nicht messen konnte; dennoch fanden die beiden jungen Künstler hier zunächst ein günstigeres Feld der Thätigkeit, als ihr Vater in der Heimat hatte. Hier entfaltete sich kein aristokratischer Glanz, hier trat kein kaiserlicher Hof mit seinen Festen und seinen Reichstagen auf, hier lebten keine Bankiers der Könige, keine Handelsherren, deren Schiffe auf den fernsten Meeren segelten, aber ein gefunder und kräftiger Bürgersinn war hier zu Hause, fortwährend gestählt durch die Nöthigung, mit ganzer Kraft und Selbständigkeit die Freiheit zu erkämpfen und zu behaupten.

Basel's geographische Lage brachte es mit sich, daß es wie andere benachbarte, namentlich elsäffische Städte, Mülhausen, Schlettstadt, Straßburg, im Bündniß mit den Schweizern stand, was für Ruhe, Macht und Sicherheit nach außen wie nach innen nicht zum Nachtheil gereichte. Zu diesem Bunde ward im Jahre 1439 der Grund gelegt, als der österreichische Adel sich allein nicht stark genug fühlte, seine Räuberpolitik gegen die Städte durchzuführen, und zur Hülfe die Armagnaken herbeirief, die berüchtigten französischen Söldlinge, deren Grausamkeit ihnen

¹⁾ Über diese erst neuerdings beigebrachte Stelle vergl. den Anfang von Cap XIII.

den Namen »Schinder« vom Volke eintrug. Da wandte sich Basel um Hülfe an die Eidgenossen und fand bei ihnen eine solche Bereitwilligkeit, daß die Stadt von nun an wußte, wo sie eine zuverlässige Stütze zu suchen hatte, sobald sie deren bedurfte. Und als nun die Gefahr, welche damals drohte, fünf Jahre später wirklich hereinbrach, als Dauphin Ludwig von Frankreich, durch die österreichischen Fürsten und den Adel herbeigelockt, mit seinen wilden Schaaren vor Basel stand (1444), da empfing jener Bund seine Bluttaufe in der Schlacht von Sanct Jacob an der Birs. Die 1600 wackeren Eidgenossen, welche zu spät kamen, um sich in die bedrängte Stadt werfen zu können, wagten dennoch den Angriff gegen die furchtbare Uebermacht. Ein zweites Thermopylä hat die Geschichte diesen Kampf genannt. Sie opferten sich Alle, Mann bei Mann; nur sechzehn entrannen. Aber auf einen Schweizer kamen vier todte Franzosen und an diesem Sieg, der eher einer Niederlage glich, hatte der Dauphin genug; er wagte sich nicht weiter, sein Heerzug hatte ein Ende.

Nun ihr Vertrauen auf die Schweizer so gerechtfertigt worden war, zeigten die Baseler sich ebenso fest und mannhaft gegenüber dem Dauphin, der Schirmherr der Stadt zu werden begehrte, als gegenüber dem österreichischen Adel, der in Bedrückungen nicht nachliefs, und treu standen sie zu ihren Bundesgenossen in den glorreichen burgundischen Kriegen, in welchen die Macht Karl's des Kühnen gebrochen ward. In den Schlachten von Granfon, Murten, Nancy zeichnete sich auch die Baseler Schar aus, und deren Führer empfingen auf der Wahlstatt den Ritterfchlag.

Entscheidend für das Verhältniß der Stadt zur Eidgenossenschaft war gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Gründung des schwäbischen Bundes. »Von Anfang an,« sagt Johannes Müller¹⁾, »war der schwäbische das Gegentheil von dem schweizerischen Bund; es war dieser von dem Volk entsprungen und Nachts in einer Wiese aus trauter Freundschaft aufgeblühet; seine Mittheilung halten die benachbarten Städte und Länder für ihr größtes Glück. Dem schwäbischen Bund gab den ersten Antrieb ein kaiserliches Pönalmandat; vermittelt Acht und Aberacht wurde er zuerst auf acht Jahre erzwungen.« Mochte derselbe zur öffentlichen Sicherheit des südlichen Deutschlands auch noch so dienlich sein, Basel konnte, im Rückblick gerade auf die jüngste Vergangenheit, kein großes Vertrauen nach dieser Seite hegen. Es hatte richtig gerechnet, wenn es sich jetzt nur desto enger an die Schweizer schloß; »die Verfassung der Alpenvölker ist aus der Natur gekommen, ihr Bund ward sofort auf ewig und blieb, indeß die Welt anders wurde, derselbige.«

Nicht nur die äußeren, auch die inneren Zustände trieben die Stadt den Schweizern in die Arme, namentlich das Verhältniß zu ihrem Bischof

¹⁾ Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft. V. S. 328.

dem gegenüber sie sich mit Mühe allmählich eine unabhängigere Stellung errungen, und der immer Adel und Fürsten für sich hatte, wenn er nach Wiedererlangung der früheren Gewalt strebte. Ursprünglich stand ihm sogar die Befetzung des Schultheissenamtes zu, die nur durch Verpfändung an die Bürgerschaft übergegangen war. Jetzt machte Caspar zu Rhein, der auf dem bischöflichen Stuhl saß, Miene, sie wieder einzulösen. Damit wäre Basel's Selbständigkeit dahin gewesen. Der Bischof häufte Anforderungen auf Anforderungen, behauptete, in geistlicher wie in weltlicher Verwaltung Basel's Herr ohne Mittel zu sein. Es ginge ihm darin weder der römische Kaiser noch irgend ein anderer Herr unter der Sonne vor¹⁾. Schon werden bei solcher Lage im Rathe selber Stimmen laut, die verlangen, daß man »nach einem Rücken lügen« solle. Das Volk ist entschieden dafür; 1497 wird bereits der Rathsherr Heinrich Rieher, der solchen Bestrebungen scharf entgegentritt, zum Tode verurtheilt.

Da bricht 1499 der Schweizerkrieg Maximilian's und des schwäbischen Bundes aus. Basel weifs sich geschickt zwischen beiden Parteien zu bewegen und beobachtet strenge Neutralität, es steht den Schweizern nicht bei, aber auch dem Kaiser nicht, so sehr dieser seine Hülfe zu fordern berechtigt war. Von dieser Seite wächst die Erbitterung gegen die Stadt, aber auch auf der andern wird die Meinung laut, man wolle auf das Zulügen derer von Basel nicht mehr warten. Was der Krieg nicht gethan, das that der Friede. Basel war darin mit einbegriffen; aber gerade jetzt wandte sich Haß und Übermuth des österreichischen Adels gegen die Stadt, die er schutzlos glaubte. Auf ihrem eigenen Grund und Boden waren die Baseler nicht vor Beschimpfung, Raub, Mißhandlung und Todtschlag sicher. Keiner konnte aus der Stadt hinaus »mit fröhlichem Gemüthe treten«. Schutz war weder beim Kaiser noch anderswo zu holen. Da geschah endlich das lange Vorbereitete; der Adel wurde bei der Erneuerung des Rathes fast gänzlich verdrängt, und um zum Schultheissen keinen Ritter — ein solcher war nach der Verfassung allein dazu berechtigt — ernennen zu müssen, setzte man bloß einen Statthalter des Bürgermeisterthums ein. Dann wurden um die Fastnacht 1501 Gefandte auf die Tagelistung nach Zürich gefertigt, welche Aufnahme in den Bund gemeiner Eidgenossen begehrten.

Einen glänzenden Freudentag gab es für alles Volk, als darauf zur Bekräftigung des Bundes die Gefandten von allen übrigen Orten nach

¹⁾ Hierfür wie für die ganze geschichtliche Darstellung: Ochs, Geschichte von Basel, IV. V. — Christian Wurstisen, Basler Chronik, 1580, und desselben Epitome, 1575. — Marcus Lutz, Chronik von Basel. — S. Münster, Cosmographie. — Merian's Topographia Helvetiae. — A. Heusler, Verfassungsgeschichte der Stadt Basel, 1860. — Basler Chroniken, herausgegeben von der historischen Gesellschaft in Basel. Erster Band herausgegeben durch Wilhelm Vischer und Alfred Stern unter Mitwirkung von Moritz Heyne. Leipzig 1872.

Basel kamen. Es war der 13. Juli 1501, der Gedächtnistag des Kaisers Heinrich, durch den die Stadt vor fünf Jahrhunderten gefreit worden. Beim Eintritt der eidgenössischen Boten, die man feierlich einholte, fangen die Kinder auf den Gassen; »Hier Schweizerboden!« Der Rath hatte Alles gethan, was zur Zierde der Handlung dienen konnte. Nach dem Hochamt im Münster ging es auf den Kornmarkt, wohin die Zünfte der Reihe nach unter Trommel und Saitenspiel zogen. Da ward der Bundesbrief öffentlich vor den versammelten Bürgern verlesen und der Bürgermeister von Zürich nahm den Baslern den Eid ab, während vom Rathhause, von allen Klöstern und Kirchen die Glocken läuteten. Das erste Kind, das hienach geboren ward, hielten die eidgenössischen Gefandten über die Taufe. Nichts aber konnte schmeichelter für die Schweizer fein, als daß Basel von nun an seine vorher verschlossenen Stadthore öffnete und anstatt der zwanzig Geharnischten, die hier ehemals Wache gehalten, eine Frau mit dem Spinnrocken darunter setzte, um den Zoll einzuziehen, welches, wie Tschudi sagt, etliche übel verdroß.

So war denn eine neue Epoche angebrochen für die durch Ordnung, Arbeit und Freiheit so glänzend aufgeblühte Stadt, die sich stolz und malerisch auf den Hügeln am grünen Rheinstrom erhebt. Jetzt konnte sie sich erst recht freuen an der lachenden Gegend, in der sie liegt, einer Gegend, über die aller Segen des Himmels ausgeschüttet scheint. Da wachsen, wie vor Alters gerühmt wird, allerlei Frücht' und viel Fuder Wein. Ein wahrer Garten ist Alles anzuschauen, hier von den Höhen des Jura, dort von denen des Schwarzwaldes umschlossen, während bei klarem Wetter das Auge auch noch die fernen Häupter der Vogesen erblickt. Die Pfalz hinter dem Münsterchor, der höchste Punkt der Stadt, von dem man sie selbst und den Fleck Erde, auf dem sie ruht, am besten überschaut, ward gerade zu Holbein's Zeit errichtet. Eine mächtige Linde, deren Krone sich zu einem Umkreis von 300 Fufs ausbreitete, beschattete sie einst. Wie heute, so stand man schon damals auf diesem Platze vor dem edlen romanisch-gothischen Bau, um frei nach beiden Seiten die Blicke schweifen zu lassen, stromaufwärts, wo der Rhein jene schöne Krümmung macht, die seinem ganzen ferneren Lauf die Richtung giebt, stromabwärts auf die Stadt mit ihren Thürmen an Kirchen und Mauern, in zwei Theile, Großbasel auf burgundischer, Kleinbasel auf deutscher Seite, durch den Fluß geschieden, über den die alte Holzbrücke auf steinernen Jochen führt.

Aeneas Sylvius, als er bei dem berühmten Concil in Basel war, hat in einem Briefe vom Jahre 1436 eine Beschreibung Basel's gegeben, die überall wiederholt und citirt wird, wo später von der Stadt die Rede ist. Schwerlich hat der italienische Beobachter überall ganz richtig, ganz ohne gefärbte Gläser gesehen; dennoch hat Manches von dem, was er

sagt, noch heute Werth für uns, da er die Dinge, Menschen und Verhältnisse von einem modernen Standpunkt aus, der uns näher steht, betrachtet. Achtzig Jahre ehe er schrieb, hatte ein gewaltiges Erdbeben Basel ganz verwüstet; was übrig geblieben, war bei anderer Gelegenheit, wie bei der großen Feuersbrunst von 1417, gefallen, so fand Aeneas die Stadt neu überall, wie aus einem Gufs; die Kirchen schön und nicht von schlechtem Stein, mag es auch kein Marmor sein, wie in Italien, und mögen sie auch nicht so schöne Bilder haben wie dort. Dafür fehlt es nicht an Gold, Silber und Edelstein. Die Dächer der Kirchen und vieler Privathäuser sind mit buntfarbigen glasierten Ziegeln gedeckt, so dafs sie wunderbar glitzern im Sonnenschein und es nichts Schöneres giebt, als die Stadt von obenher anzuschauen. Die Bürgerhäuser sind schön, zierlich und so wohl eingerichtet, wie kaum in Florenz, vielfach bemalt, alle mit eigenen Gärten und Brunnen, in den Zimmern mit Glasfenstern, die damals ein großer Luxus waren, Getäfel und Teppichen. Die Straßen sind weder zu eng noch zu breit: dann giebt es Matten in der Stadt, von Eichen und Ulmen beschattet, wo das Volk in Sommerzeit sich zur Kurzweil versammelt. Die jungen Burschen üben sich im Laufen und Ringen, Speer- und Steinwerfen, Rossbändigen und Ballspiel. Auch die Weiber kommen hin, ergötzen sich an Gesang und führen Reihentänze auf.

Die Mauern und Kriegswehren würden einen harten italienischen Sturm kaum aushalten können, denn sie sind weder hoch noch stark genug. Basel's Stärke aber liegt in der Eintracht seiner Bürger. Wo diese ist und wo, wie dort, solche Freiheitsliebe ist, die selbst den Tod nicht scheut, da kann auch die größte Menge von Feinden sie nicht überwinden. Das Volk selbst regiert die Stadt. Sie haben kein geschriebenes oder kaiserliches Recht, sondern urtheilen nach ihrer Gewohnheit, streng aber auch unerschütterlich durch Bitten oder Geld. Sie lieben die Religion und besuchen die Kirchen fleissig. Mit den Wissenschaften aber und den Schriften der Alten geben sie sich nicht viel ab. Die Männer sind meistens groß von Gestalt und von Sitten wohlgebildet, nicht prächtig, aber gewählt gekleidet. Auf Wohlleben geben sie viel und pflegen die Füße lang unter dem Tische zu halten. Aber dafs sie dem Vater Bacchus und der Mutter Venus etwas gar zu ergeben sind, das bildet auch fast ihre einzigen Laster; sie halten das für etwas sehr Verzeihliches. Sonst sind sie treu, halten ihr Wort, geben mehr darauf gut zu sein als zu scheinen, wahren das Ihre, aber streben nicht nach fremdem Gut.

Dieser Charakter des Volks, wie der italienische Belletrist und spätere Papst ihn schilderte, bildete sich bis zu Holbein's Zeit noch entschiedener aus. Kraft, Muth und Entschlossenheit der Bürger stählte sich in ihren Kämpfen für die Freiheit. Aber auch das, was Aeneas Sylvius an ihnen tadelte, die derbe Sinnlichkeit, nahm unter diesen Verhältnissen und na-

mentlich auch durch die Kriegsdienste im fremden Solde zu. Dadurch, klagt Valerius Anshelm in seiner Berner-Chronik¹⁾, kamen nicht nur fremde, seltsame Münzen in die Schweiz, sondern noch mehr fremde, seltsame Weisen, Sitten und Gebräuche, welche in Städten und Ländern, in Dörfern und Höfen, alle der alten Eidgenossen Tapferkeit, Ehrbarkeit, Einfältigkeit, Mäfsigkeit, Zucht und Scham haben hingegenommen oder geschwächt, und noch dazu ganz ohne Strafe und Abwehr, denn diejenigen gerade, welche Obere waren oder Obere wurden, brachten diese Neuerungen, oder nahmen sie an. Vornehmlich aber beklagt er den Wechsel der Kleidertracht, und das ist in der That hier wie immer etwas Bezeichnendes. Schön allerdings, aber auch sehr dem sinnlichen Reize entgegenkommend war bei Mann und Weib diese neue Schweizertracht, wie wir sie auf Zeichnungen Holbein's und seiner Zeitgenossen sehen, die breiten Federbarette, die langen, faltenreichen Mäntel, die weiten Ärmel und Beinkleider, die zart gefalteten, weit ausgeschnittenen Hemden, dazu Spangen und silberne Knöpfe, kunstvoll frisirtes Haar, elegantes Schuhwerk, die prächtigsten Farben, die kostbarsten Stoffe, Scharlach und Seide auf Seide. Die liederlichen Dirnen, sagt Anshelm, brachten es aus Kriegen und fremden Ländern mit, und die kunstreichen Maler bildeten es in den Kirchen ab, davon nahm es dann das Volk an. — So wenig sah man auf Ehrbarkeit im Anzug, dafs in Basel der Üppigkeit wegen im Jahre 1492 eine Rathsverfügung ergehen konnte, es solle männiglich feine Kleider, Röcke oder Mäntel recht anlegen und nicht so schandbarlich gehen, 1506 aber sogar verboten werden mußte, ohne Hofen auf die Zunftstube zu kommen²⁾.

Gleichzeitig änderte sich die ganze Lebensart. Früher, fährt Anshelm fort, gab es mehr Wasser denn Wein, jetzt wurden viele und fremde Weine getrunken; früher begnügte man sich mit Gefottenem und Gebratenem, jetzt kamen Schleckereien auf. Anstatt der Häuser mit kleinen, einfachen Fenstern grofse Häuser mit prächtig bemalten Scheiben voller Wappen, statt der sittigen alten Tänze unsittig Jauchzen, Lauf- und Springtänze, statt des Brettspiels theure Würfel- und Kartenspiele. Und mit diesen kostbaren Sitten haben zugenommen Geiz und Ehrgeiz, List und Untreu, Unglück und Hochmuth, Hoffahrt und Üppigkeit, dazu so unnütze Handwerke, wie Maler, Steinmetz, Seidenstricker, Näherinnen, Sänger und Spielleut', item viel Krämerei, viel Dirnen und aller Gattung Buben. Jetzt gilt der Spruch:

•Wag's, lug um Geld;
So kauft du d' Welt:

¹⁾ III. S. 246 f. Bereits von Grüneisen, Nicolaus Manuel, in der ausgezeichneten Schilderung der Zeit benutzt.

²⁾ Ochs V. S. 179, 379.

Schlecht, fromm, schafft nüt;
 Lift, Falsch g'winnt d' Büt.¹⁾

Oder ähnlich auf einem Glasbilde, vielleicht von Nicolaus Manuel, wo der alte Schweizer neben dem neuen steht und zu ihm sagt:

»Gutt was unfer knecht, jetz ifts din herr,
 Wer by dir gutt hatt, der hatt eer,
 Ich sag dir das an allen Spott,
 Gut ift worden din herr und gott.«²⁾

Der biedere Arzt und Chronist, der Mann von altem Schrot und Korn ist wohl etwas einseitig in seiner Strafrede. Manches, was nicht ganz lobenswerth war, mag im Gefolge des Umschwunges gewesen sein. Wir müssen aber auch die bessere Seite erkennen von jener kräftigen Sinnlichkeit und gefunden Lebensfreiheit, wie sie in der Schweiz und besonders in Basel zu Hause waren, das von den Bisthümern am Rhein, der sogenannten Pfaffengasse, beim Volk allgemein als das lustigste galt. Dem Künstler, der sich hier niederliefs, ward dadurch fröhliches Entgegenkommen geboten.

Das aber, was Aeneas Sylvius bei seiner Beschreibung noch besonders an den Baselern vermifst, der wissenschaftliche Sinn, hatte mittlerweile bedeutend zugenommen. Er selbst trug dazu bei. Seines dortigen Aufenthaltes gedenkend, stiftete er, nachdem er als Pius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen, die baseler Universität, deren feierliche Einsetzung am 4. April 1460 geschah. Gerade in dem Zeitraum, von dem wir reden, war diese Hochschule zu besonderer Höhe gediehen. Hier hatten unter Anderen zwei von Deutschlands berühmtesten Gelehrten und Charakteren gewirkt, 1471—1476 Geiler von Kaisersberg, 1484—1488 Reuchlin. Ein Schüler dieses Mannes, der in der gleichzeitigen Literatur des Vaterlandes eine der ersten Rollen spielte, lebte dauernd hier, Sebastian Brant, dessen berühmtes Narrenschiff zuerst 1495 herauskam. Mit dem Studium des Rechtes verband er das der Poësie und wufste beides zu lehren. Die Scholastiker waren ihm feind, aber unter den Studirenden übte seine glänzende Gabe des Vortrags Anziehung. Der Bischof Christoph von Utenheim (1502—1519) war selbst ein eifriger Gönner des Humanismus. Unter den Professoren der Theologie war Thomas Wittenbach aus Biel, der Lehrer Zwingli's, dem dieser seine Grundsätze über reine Bibelauslegung und Verwerfung des Ablasses zu danken hat. Wilhelm Textor und Conrad Pelicanus brachten das Studium des Hebräischen

¹⁾ Schlecht = schlicht, nüt = nichts, Büt = Beute.

²⁾ Abgedruckt in Rocholz, Eidgenössische Liederchronik, S. 419 f. und Grüneisen, Nicolaus Manuel, S. 461 f. — An = ohne.

in Anregung. Henricus Glareanus, 1512 vom Kaiser Max zum Dichter gekrönt, lehrte Mathematik und Poetik. Noch mehr Fächer verband Wolfgang Fabricius Capito (Köpflin) aus Hagenau, welcher Doctor der Theologie, des Rechts und der Medicin war und wie der Vorige 1514 nach Basel kam, besonders durch seine spätere reformatorische Thätigkeit in Straßburg berühmt. Beim Volke hieß es, in Basel sei nicht leicht ein Haus zu finden, das nicht einen Gelehrten beherberge. Was aber vorzugsweise groß und schön ist: Basel bewährte seinen Freiheitsgeist auch auf wissenschaftlichem Gebiete. Solchen, die man anderswo in Deutschland vertrieb, wurde es ein Asyl, ganz wie wir das neuerdings noch bei den schweizer Universitäten gesehen haben.

Und wie in Basel selbst, so wurden auch in benachbarten Städten, mit welchen naher Verkehr stattfand, die Wissenschaften gepflegt. Zu Freiburg im Breisgau lebte Ulrich Zasius, aus Constanz gebürtig, erst Notar, dann Stadtschreiber und Rector der lateinischen Schule, seit 1500 Professor der Universität, nur deshalb so groß als Jurist, weil er die classischen Studien so ernst betrieb. Beides docirte er, gerade als Lehrer war er besonders bedeutend. Erasmus nannte ihn den einzigen Deutschen, der zu reden und zu schreiben verstehe. Mit den ersten Humanisten war er genau befreundet. — In Schlettstadt bestand die 1450 gegründete gelehrte Schule, die unter Dringenberg's Leitung Außerordentliches leistete. Hier wie in Straßburg gab es gelehrte Gesellschaften, beide durch Wimpfeling begründet, welcher durch die milde und liebevolle Art, wie er seine Studien betrieb und dem Publicum zugänglich machte, großen Einfluss in den gesammten oberen Rheingegenden gewann. In Basel selbst steht die Rheinische Gesellschaft, Beatus Rhenanus an der Spitze, dem Clerus und den Scholastikern, der Partei der Sophisten, wie man diese nannte, entschieden gegenüber, und bald findet dieser humanistische Geist einen noch entschiedeneren Halt und einen bedeutsamen Mittelpunkt, als der große Erasmus hier seinen Wohnsitz aufschlägt.

Ganz von gleicher Bedeutung wie die Universität war für Basel aber der Betrieb des Buchdruckes, wofür die Stadt damals ein Hauptort im ganzen deutschen Sprachgebiet war. Hierin vorzüglich zeigt Basel sich groß, daß es die Industrie ausbildete, welche das wichtigste Element für die Erneuerung der ganzen menschlichen Cultur war. Es gab hierfür auch wahres Verständniß in der Bürgerschaft und der Rath suchte die Buchdruckerkunst dadurch zu fördern, daß er den Druckern erlaubte, auf allen Zünften zünftig zu sein. Bernhard Richel hatte hier die ersten Pressen errichtet und von 1474 ist das erste hier gedruckte Buch. Hier wurde auch die erste Papiermühle in Deutschland angelegt.

Während wir als allgemeinen Grund, der Holbein in Basel fesseln konnte, den Geist der Freiheit und des gefunden bürgerlichen Lebens

gelten lassen können, der hier wehte, sehen wir im großartigen Betrieb des Druckes den besonderen Grund. Die Ersten unter den Baseler Druckern haben das gemein, daß sie mit dem auf gründlicher gelehrter Bildung beruhenden wissenschaftlichen Interesse einen gediegenen Kunstsinne verbinden. Cratander, Johann Petri von Langendorf, Johannes Amerbach und besonders Johannes Frobenius sind dadurch groß. Sie stehen in Verbindung mit den ausgezeichnetsten Gelehrten, welche bei ihnen ihre Bücher erscheinen lassen und für sie die Correctur der neu herausgegebenen classischen Autoren übernehmen. Zugleich aber sorgen diese Verleger auch für schöne und solide Ausstattung ihrer Artikel, und daran hat die bildende Kunst theil, in dem sie die Bücher, namentlich die Titelblätter, mit Holzschnitten zierte. Weit mehr als das Streben nach materiellem Gewinn, der gerade bei Froben zum Beispiel sehr gering war, trat für sie die ernste Liebe zur Sache in den Vordergrund. Redlichen Eifer und Aufopferung wandten sie an die Ausbildung ihrer Kunst, und so haben sie, wie Johannes Müller¹⁾ sagt, einen schöneren Ruhm als viele große Staatsmänner und Eroberer, deren List und Glück die Welt in Verwirrung und einen Theil des menschlichen Geschlechts in unnennbaren Jammer gebracht haben.

Was Hans und Ambrosius Holbein in Basel festhielt, sobald sie die Stadt einmal betreten hatten, war gewiß in so hohem Grade nichts Anderes, als die günstige Gelegenheit, durch Arbeiten für die Buchdrucker leichten und sicheren Verdienst zu finden. Hier war die Concurrenz nicht da, welche sie solche Beschäftigung in Augsburg schwerlich hätte finden lassen. Beide Brüder sehen wir mit Zeichnungen für Bücher-Holzschnitte hervortreten, sobald wir ihr künstlerisches Wirken überhaupt constatiren können, und von Hans ist sogar ein Buchtitel aus dem Jahr 1515 da.

Unter den Gemälden werden als Hans Holbein's erste Arbeiten vom Amerbach'schen Inventar zwei Köpfe eines männlichen und einer weiblichen Heiligen, im Baseler Museum, genannt, diese kindlich in den Zügen, jener hager und sehr lebendig im Ausdruck; bei scharfen Umrissen ziemlich pastos gemalt.

Wichtiger, und nachweisbar nicht später als 1515 ist eine Tischplatte auf der Stadtbibliothek in Zürich, die im 17. Jahrhundert von Sandrart und Patin erwähnt und beschrieben worden, aber in der Folge ganz in Vergessenheit gerathen war, bis sie im August 1871 von Herrn Professor Vögelin auf dem Estrich der Bibliothek wieder aufgefunden wurde und zuerst auf der Holbein-Ausstellung in Dresden erschien²⁾. Freilich ist der

¹⁾ V. S. 353.

²⁾ S. Vögelin, Ein wiedergefundenes Meisterwerk Holbein's. Frankfurter Zeitung, 1871, Nr. 236, 237, 244, 248. — Verzeichniß von Gemälden, Zeichnungen u. s. w. aus Privat-

Zustand der Malerei durch Vorwachen des dunklen Grundes und durch äussere Beschädigungen ein höchst bedauerlicher. In der Mitte der rechteckigen Platte befinden sich zwei Wappen, die der Baseler Familien Ber und Brunner, und das macht eine genauere Datirung der Arbeit möglich. Sie wurde für Hans Ber gefertigt, der mit einer Barbara Brunner vermählt war, um Johannis (24. Juni) 1515 als Fähndrich der Baseler den Feldzug der Eidgenossen nach dem Herzogthum Mailand mitmachte und in der Schlacht bei Marignano (13. u. 14. September) den Heldentod starb¹⁾. Vor seinem Auszuge aus Basel muß also die Malerei entstanden sein.

Sandrart's Beschreibung lautet so: »Insonderheit ist beschauenswerth ein großer Tisch, ganz übermalt durch unseren Hans Holbein den Jüngeren, auf welchem er kunstreich in Ölfarbe colorirt darstellt den sogenannten Sanct Niemand, gefangen, ganz traurig, sein Mund ist mit einem großen Schloß versperrt, er sitzt auf einem zerbrochenen alten Zuber, um ihn herum liegen zerrissene alte Bücher, irdene und metallene Gefchirre, gläserne Pfannen, Schüsseln und sonst allerlei Haushath, aber alles zerbrochen und verderbt. Ein offener Brief hierbei, worauf Holbein's Name geschrieben, ist dermaßen natürlich dargestellt, daß ihrer Viele sich daran vergreifen, indem sie ihn für natürlich gehalten und in die Hand nehmen wollen. Das Übrige des Tisches ist mit allerlei Jagden und Laubwerk geziert²⁾«. Patin³⁾ nennt die Darstellung des Niemand nicht, aber Reigen, Fischfang, Turniere und andere, meist kurzweilige Scenen.

Auf dem von Sandrart erwähnten Brief enthält die Schrift der Adresse freilich nur Titulaturen, aber der Namen HANS HO ... ist noch auf der Umschrift des Siegels zu erkennen, und das doppelte H kommt auf dem daneben liegenden Petschaft sowie neben dem Wappen vor. Brief und Petschaft, eine Brille, verschiedenes Schreibgeräth u. s. w. sind als Vexirbilder ausgeführt, welche dem Herantretenden zuerst als wirkliche, auf dem Tische liegende Gegenstände erscheinen sollten. Die

besitz, welche in der Tonhalle ausgestellt sind. Zürich, 1872. — Außerdem dankt der Vrf. Herrn Vögelin Einsicht in handschriftliches Material zu einem Aufsatz in den Jahrbüchern.

¹⁾ Wurftisen, Chronik, S. 521 f. — Chronik des Fridolin Ryff, in W. Vischer und A. Stern, Basler Chroniken, 1872, S. 22: »Also uff Johanny in dem vorgenempten jor wurten me knechten in Meiland geschickt von gemeiner eydgenoschaft, wurten aber von Basel uszgeschickt sechs hundred wolgeruster knecht zu ros und fusz, under dennen wasz hauptman jungker heman Offenburg und lifferher Martin von Seltz, der schnider, und fenrich her Hans Ber, der gewantman.« S. 23: »Esz blipen von Basel usz, die umkommen worren, so mir im besten bekant worren, der fenrich Hans Ber, der fenrich Hans Lutzelman.« u. s. w.

²⁾ Teutsche Akademie, B. II. S. 80, Zürich.

³⁾ Im Verzeichniß der Werke zu der Vita Holbenii in der Ausgabe von Erasmus, Laus Stultitiae, Basel 1676.

Darstellungen selbst zerfallen in zwei Gruppen, eine innere, aus zwei Bildern bestehend, und eine äußere, welche dieselben als Rand umgiebt. Auf einem der beiden inneren Felder sitzt der Niemand, ganz wie Sandrart ihn schildert, jene bekannte Figur der Volksdichtung, zwischen allerlei zerbrochenem Geräthe, denn es ist ja immer niemand, der so etwas angerichtet hat. »*Niemans hais ich, was iederman tut das zucht man mich*« sagt ein Vers von 1510; ausführlicher läßt sich ein Augsburger Bilderbogen vom Ende des 16. Jahrhunderts vernehmen:

»Der Niemandts so bin ich genandt,
Mägden vnd Knechten vol bekandt.

.
Vnd auch den mutwilligen Kinden,
Die mich allzeit wissen zu finden,
Was für vnrat von jn geschicht,
Was man verwarlost vnd zerbricht,
Das muß ich alles haben gethan.«¹⁾

Auch unsere Tischplatte zeigt auf einem Schriftbände die Überbleibsel von Versen: »*Ich (bin der) nieman. All ding m(uß) ich verbrochen han Des (tun) ich Das ich (nit kan) verantwurten mich*«.

Wenn Sandrart von Sanct Niemand spricht, so ist das freilich eine Verwechslung; aus jener volkstümlichen Figur machte sich der klösterliche Witz einen heiligen Nemo zurecht und erzählte Wunderdinge in seiner Legende: »Niemand steigt zum Himmel auf. Niemand spricht in dem heiligen Geist. Gott schließt und Niemand öffnet, Niemand ist Prophet und Lehrer. Niemand besiegt Gott« u. s. w.²⁾

Das zweite innere Bildfeld zeigt einen im Walde eingeschlafenen Krämer, dessen Tragkorb von Affen geplündert wird, die mit all dem Putz und Tand ihren Unfug treiben. Diese Darstellung kommt auch sonst noch in der damaligen Kunst vor, sie erscheint auf einer oberdeutschen Tischplatte im Berliner Museum, einer unbekannten Zeichnung in der Baseler Sammlung u. dgl., und es liegt wohl eine Satire auf den eiteln Kram, welcher Affen Spafs machen könne, zu Grunde. Die äußere Gruppe von Bildern zeigt alle möglichen Vergnügungen und Belustigungen in bunten, figurenreichen Szenen: Turniere zu Fuß und zu Ross, Fischfang und Bad, Bereitung eines Mahles im Freien und wohlbesetzte Tafel, mannigfache Jagden mit allerlei Epifoden, denen sich dann auch eine Jagd auf andre Art, die auf die Mädchen, anschließt. Eine der jungen Dirnen läßt sich eben von der Kupplerin beschwatzen, eine andere wird von einem feisten Mönch im Netz gefangen, eine dritte stürzt kopfüber in das Garn.

¹⁾ Emil Weller in dem Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1866, Nr. 5.

²⁾ Wattenbach ebenda, Nr. 61, theilt die Vita des heiligen Nemo nach einer Handschrift in Heidelberg mit.

So wenig auch von der künstlerischen Behandlung mehr zu erkennen ist, so tritt dem Beschauer doch eine außerordentlich leichte und bewegliche Empfindung entgegen. Manche einzelnen Motive sind überraschend glücklich und kühn, zum Beispiel eine Dame mit dem Falken auf der Hand, auf einem von hinten gesehenen, meisterhaft verkürzten Pferde. Von der Malweise läßt sich kaum noch etwas sagen, nur daß der Vortrag ziemlich *pastos* war. Ornamentale Umrahmungen fehlen, alle einzelnen Darstellungen sind ganz schlicht aneinandergefügt, auch ein tieferer geistiger Zusammenhang läßt sich kaum wahrnehmen. Es ist eine Folge luftiger und launiger Vorstellungen, mit welchen die Phantasie des Volkes vertraut war. Höchstens könnte man in den beiden inneren Szenen eine auf die äußeren bezügliche Nutzenanwendung sehen: schließlich ist alle Luft bloßer Tand für Affen, und nach allen weltlichen Freuden bleibt als Ende vom Liede Unordnung und Verwüstung übrig, wofür dann der arme Niemand mit verschlossenem Munde, er, der sich nicht verantworten kann, herhalten muß.

Eine von ähnlichem Geist eingegebene aber noch bedeutendere und besser erhaltene Arbeit des Künstlers, auch noch aus früherer Zeit, besteht in den Federzeichnungen zu dem Lobe der Narrheit von Erasmus, durch welche Holbein in Beziehungen zu einem der ersten Männer seiner Zeit tritt.

Im Spätjahr 1513 war es, als Erasmus¹⁾ zuerst nach Basel kam. Seine Beziehungen zu Froben, welcher den Verlag seiner *Adagia* und seiner Ausgabe des Neuen Testaments übernommen hatte, waren der Grund. Keiner war würdiger, die Schriften des größten Gelehrten Europa's herauszugeben, als Froben, der mit Eifer und wahrer Begeisterung sich dieser Aufgabe widmete. Sobald ihre Verbindung begonnen hatte, sah Froben mit Erwartung dem eignen Besuch des Erasmus entgegen. Recht hübsch wird uns dessen erstes Eintreffen geschildert. Als einen Boten des Erasmus giebt der Fremde sich aus, der in das Haus des berühmten Druckers tritt. Aber er kann die Rolle nicht lange fortführen; man erkennt, daß er derjenige selbst ist, den er verkündet. Froben ist so froh, daß er ihn gar nicht wieder aus dem Hause läßt; seinen Schwiegersohn schickt er nach der Herberge, um das Gepäck zu holen und die Zeche zu bezahlen. In Froben's Hause zum Sessel am Fischmarkt²⁾ muß

¹⁾ Für des Erasmus Charakteristik vergl. C. Hagen, Deutschland's relig. und liter. Verhältnisse im Reformationszeitalter, I. und II. Band, die deutsche Biographie von Adolf Müller, die englische von Burnet, die französische von Burigny, und deren deutsche Übersetzung mit den Anmerkungen Henke's, dann das neue Buch von F. O. Stichart, Erasmus von Rotterdam. Seine Stellung zu der Kirche und zu den kirchlichen Bewegungen seiner Zeit. Leipzig 1870. Vortrefflich ist, was D. Strauß in seinem U. v. Hutten sagt. Vor Allem dann des Erasmus eigene Correspondenz (III. Band seiner Werke, sowohl in der Ausgabe von Froben, als in der von Clericus, nur in letzterer aber chronologisch geordnet).

²⁾ Wie durch damalige Briefadressen bewiesen wird (Fechter, Amerbach, vgl. unten.)
Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Erasmus jetzt und so oft er wiederkommt wohnen. Er ist für Basel gewonnen. Damals freilich war noch Löwen sein eigentlicher Wohnort, in seiner niederländischen Heimat, dem Hofe nahe, von dem er eine Pension erhielt. Aber von nun an kam er fast jedes Jahr nach Basel; 1514 dehnte sein Aufenthalt sich auf acht Monate aus; 1521 nahm er hier seinen bleibenden Wohnsitz. Freiheit und Unabhängigkeit war sein Lebenselement. Die Luft des Hofes, wenn man ihm auch dort noch so wenig Zwang anlegte, behagte ihm nicht. In Basel fand er was er brauchte, das wissenschaftliche Stilleben, das ihm die Hauptsache war, und bei dieser Ruhe doch auch den Umgang mit Gleichgesinnten und wissenschaftlich Gebildeten. Den behaglichsten Musensitz nennt er Basel in einem Briefe an Sapidus (1516). Von der grossen Zahl der Gelehrten wolle er gar nicht reden, aber von wie ungewöhnlicher Art sie seien. »Es ist Niemand, der nicht Lateinisch kann, nicht Griechisch kann; auch Hebräisch wissen die Meisten. Dieser ist ein ausgezeichnete Historiker, jener ein eifriger Theolog, noch einer ein erfahrener Mathematiker; der treibt das Studium des Alterthums, jener die Rechtswissenschaft. Wo findet man ähnliches sonst? Ich wenigstens habe bis jetzt noch nicht das Glück gehabt, ein so schönes Zusammenleben zu führen. Und was noch mehr in das Gewicht fällt, ist die Reinheit der Gesinnung bei Allen, die Heiterkeit des Verkehres, und besonders die Eintracht.«

Erasmus war bei seinem ersten Besuch in Basel 46 Jahre alt. Er stand auf der Höhe seines Ruhmes, der ihm endlich auch nach einer Jugend voll Noth und harter Entbehrung eine gesicherte äussere Lebensstellung bereitet hatte. Die Höchsten in Staat und Kirche, die Ersten in allen Ländern, Kaiser und Könige, Cardinäle und Bischöfe, die Päpste selbst glaubten sich zu ehren, indem sie ihn ehrten. Sie suchten ihn an sich zu ziehen unter glänzenden Bedingungen, boten ihm Stellen an ihren Höfen oder Universitäten an. Sein Widerwille, sich irgendwie zu binden, liess ihn alles das zurückweisen; aber mochte er auch verschmähen, seinen Namen durch äussere Stellungen zu heben, er war dennoch in ganz Europa auf geistigem Gebiete die höchste Autorität.

Als er jetzt nach Deutschland kam, wo er bis dahin am wenigsten gelebt, war seine Reise rheinhinauf ein Triumphzug. Eine grosse Anzahl der bedeutendsten Schriften hatte er schon erscheinen lassen; die beiden Werke, mit denen er in Basel debütierte, waren für seine Richtung und Wirksamkeit besonders bezeichnend. Seine »Adagia,« über viertausend Sprichwörter, Sentenzen und bildliche Redensarten aus den besten griechischen und römischen Schriftstellern, sind die nach und nach gesammelten Früchte eines halben Menschenlebens solcher Studien, wie nur er sie zu betreiben im Stande war. Er machte seine Zeit bekannt mit dem Geiste des Alterthums, indem er sie lehrte, wie das Alterthum sich Ge-

danken und Anschauungen bildete. Die Anmerkungen und Erklärungen gaben ihm Gelegenheit, seine reiche Kenntniß von Leben, Sitte und Gebräuchen der antiken Welt zu verwerthen. Zugleich verfäuschte er aber nicht, sich immer mitten in seine eigene Zeit hineinzustellen, ihr verständlicher zu werden, indem er unausgesetzt auf sie Bezug nahm und, so oft sich eine Gelegenheit dazu bot, über ihre religiösen und politischen Zustände die Geißel der Satire schwang.

Gerade darin aber liegt die Bedeutsamkeit des Erasmus, daß er die verschiedenen Richtungen der Literatur in sich selbst wie in einem Brennpunkt vereinigte. Das Hineinleben in den classischen Geist bildete für ihn allerdings die Grundlage alles Forschens und Wirkens, hier lernte er für den Gehalt wie für die Form. Dennoch waren für ihn die Alten nicht Alles, wie für die gleichzeitigen Humanisten Italiens, er vernachlässigte nicht das Wesen des Christenthums, sondern suchte es in seiner Ursprünglichkeit und Reinheit zu erkennen und zu verkündigen. So erschien gleichzeitig mit der Sammlung der Adagia sein Neues Testament, das er dem Papst Leo X. dedicirte und das dieser hochgebildete Mann mit ebenso großer Freude und Achtung aufnahm wie die ganze gelehrte Welt. Dem verbesserten und gereinigten, zum erstenmal gedruckten griechischen Texte fügte er eine Uebersetzung bei, die ganz unabhängig von der Vulgata ist, ja derselben oft in wesentlichen Punkten scharf entgegentritt. In den Anmerkungen geht er den Scholastikern heftig zu Leibe, zeigt deren Treiben in ihrer Lächerlichkeit und Nichtigkeit. Hier und in seiner späteren Paraphrase des Neuen Testaments ist sein Ziel, den klaren, unbefangenen Verstand überall walten zu lassen, durch dessen Hülfe die Entwicklung des Gedankenzusammenhanges zu versuchen, überall auf das Falsche auszugehen und so nicht bloß an den Gelehrten, sondern an jeden Vernünftigen und Bildungsfähigen sich zu wenden.

Ein Lebensbild von Erasmus kann hier nicht entworfen werden. Aber da wir wissen, daß Holbein mit ihm in Beziehungen stand, ist nicht überflüssig, uns klar zu vergegenwärtigen, was die nähere persönliche Bekanntschaft mit einem solchen Manne sagen wollte, und uns ganz mit dem Bewußtsein seiner Größe und Stellung zu erfüllen. Dem großen Erasmus geht es heute noch wie es ihm zu seinen Lebzeiten gegangen ist. Beide Parteien, die in den Kämpfen der Zeit einander gegenüberstanden, rechneten seinen Geist sich zu, beide aber waren mit seinem Benehmen unzufrieden und feindeten ihn an. Keiner war da, der in Deutschland die reformatorische Bewegung so sehr eingeleitet und vorbereitet hatte, als Erasmus durch seine freisinnigen, verstandesklaren Schriften. Dennoch war die Stellung, welche er der Reformation gegenüber einnahm, schon von Anfang an eine zweideutige, bald eine ablehnende, endlich eine entschieden gegnerische.

Die Gründe sind theilweise solche, die zu seinem Nachtheile sprechen. Sie liegen grofsentheils in einer Schwäche seines Charakters; Ruhe und Frieden liebte er über Alles; dafs die Bewegung einen revolutionären Gang nahm, setzte ihn in Schrecken. Jene Standhaftigkeit und Energie, mit der Luther für das eintrat, was seine Ueberzeugung einmal für recht erkannt hatte, ohne Scheu für sich selbst, ohne Rücksicht auf Andere, fehlte dem Erasmus; ja es fehlte ihm sogar das Verständnifs dafür, wenn sie ihm bei anderen entgegentrat. Er wollte es mit Niemand verderben; in seinen Briefen sprach er zu beiden Parteien, als ob er der Ihrige sei, endlich neigte er sich doch der alten Richtung zu; und dafs die Mächtigen und Grofsen, weltlichen und geistlichen Standes, die ihn ehrten, meistens auf dieser Seite standen, war nicht am wenigsten dafür entscheidend. Menschenfurcht ist es endlich, die ihn Betragen gegen Hutten bestimmt hat, durch das er in seinem ganzen Leben sich die entschiedenste Blöfse giebt.

Aber das ist nur die eine Seite der Sache. Auf der anderen Seite liegt gerade die Gröfse und Bedeutung des Erasmus darin, dafs er sich nicht zu der Reformation, wie sie in ihrem ferneren Verlauf sich entwickelt, bekannte. Erasmus, von dem die Mönchstheologen wüthend sagten, er habe das Ei gelegt, das Luther ausgebrütet, Erasmus, in den Albrecht Dürer, als er Luther's Gefangennehmung auf der Rückreise von Worms hört, seine einzige Hoffnung setzt und den er mit den Worten: »Reit' herfür, du Ritter Christi!« aufruft, dessen begonnenes Unternehmen durchzuführen, rechtfertigte diese Meinungen und Erwartungen nicht. Und doch war er vollkommen berechtigt, in einem Briefe an Zwingli von sich zu sagen: Ich glaube fast Alles gelehrt zu haben, was Luther lehrt, nur nicht so heftig, nur nicht in manchen Dingen so räthselvoll und paradox. Eben die Ausartungen auf Seiten Luther's waren es, die ihn von diesem schieben und scheiden mußten. Seiner alten Freisinnigkeit wurde er auch in seinen spätesten Jahren nicht untreu. Ja er war in vielen Beziehungen weit freisinniger als Luther, und gerade das machte es unmöglich, dafs er sich ihm anschliefsen konnte. Ihm waren die neuen Dogmen von der Unfreiheit des Willens, von der absoluten Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, von der Rechtfertigung allein durch den Glauben nichts Besseres und Vernünftigeres als die alten Spitzfindigkeiten der Scholastiker. Gegenüber der Lehre von der Dreieinigkeit hatte er bewiesen, dafs sie auf einer unächtigen Bibelstelle beruhe, eine andere Höllestrafe als die innere Angst des Gemüthes, welche der Sünde folgt, erkannte er nicht an. Dazu hatte er die freieste Bibelkritik geübt, war der Lehre von der Inspiration der heiligen Schriften entgegengetreten, hatte die Fälschungen, selbst die absichtlichen, in denselben nachgewiesen. Die Sacramente hatte er für blofse Ceremonien und als solche für indifferent erklärt; das zu einer Zeit, wo

auf der Seite der Reformation alle Leidenschaft sich auf den Abendmahlstreit warf.

Für Erasmus war kein Raum in der neuen Lehre; es war ganz folgerichtig, daß er äußerlich lieber ein Glied der alten, der er einmal angehörte, blieb. Innerlich war er über beide weit hinausgegangen, was sie entzweite, war ihm nicht das Wesentliche, konnte für ihn schon lange kein Gegenstand des Streites mehr sein. In allen diesen Beziehungen war er seiner ganzen Zeit vorangeeilt und von völlig modernem Geist erfüllt, in ihm hatten sich allmählich Anschauungen gebildet, die mit einem positiven Christenthum, mit dem Bekennen zu einer geoffenbarten Religion sich nicht vertrugen. Freier, geistiger waren seine Ansichten, dem ächt reformatorischen Wesen näher als die biblische Richtung, von der er sich trennte.

Wahrscheinlich durch Froben, für den er damals schon arbeitete, lernte Holbein den Erasmus kennen. Mit einem solchen Manne in persönlicher Beziehung zu stehen, war von hoher Bedeutung für den Maler, der eine ähnliche Stellung in Deutschlands künstlerischer Welt einnahm, wie jener in der literarischen. Dabei muß nach Allem, was wir über Erasmus wissen, neben der Feinheit und Überlegenheit seines Geistes etwas ungemein Anziehendes in seinem Wesen gelegen haben, das besonders jüngere begabte Männer unwiderstehlich an ihn fesselte, indem er ihnen mit Milde, Freundlichkeit und Interesse begegnete. In künstlerischer Hinsicht fehlte es ihm nicht an einigem Verständniß. In der Jugend hatte er selbst die Malerei als Dilettant geübt. Später war es ihm ein besonderes Bedürfnis, seine Häuslichkeit hübsch und behaglich auszustatten, und dazu durfte die Kunst natürlich nicht fehlen. Im Ganzen ist freilich das Interesse für Kunst, das uns in den Schriften der deutschen Humanisten entgegentritt, dürftig genug, Erasmus aber gehört immerhin zu denjenigen seiner Zeitgenossen, die mit dem meisten Verständniß über Albrecht Dürer gesprochen.

Das interessanteste Denkmal der persönlichen Beziehungen zwischen Erasmus und Holbein, und zugleich ein Denkmal dafür, wie Geist und Streben der beiden Männer in ihren verschiedenen Gebieten einander verwandt waren, sind Holbein's Randzeichnungen zu dessen »Lob der Narrheit.« Ein Exemplar der 1514 bei Froben erschienenen Ausgabe, jetzt im Baseler Museum, ist damit geziert. Den breiten Rand, der um den Text und den Commentar des Gerardus Listerius frei bleibt, schmücken die bald mehr bald weniger flüchtigen, immer höchst geistvollen, leicht mit der Feder entworfenen Bilder. Basilius Amerbach liefs das Buch durch Vermittlung des Malers Jacob Clauser vom Stadtschreiber Daniel in Mülhausen kaufen, der sich kaum entschließen konnte, diesen kostbaren Besitz an den Kunstsammler abzutreten¹⁾. Über die frühere Geschichte

¹⁾ Mittheilung Fechter's nach Clauser's Briefen. Baseler Taschenbuch 1858, S. 111 f.

des Bändchens sind wir minder gut unterrichtet. Nur ein paar Notizen, die im Buche selbst geschrieben stehen, geben uns einige Winke. Auf dem allgemeinen Titelblatt lesen wir: *Est oswaldi Molitoris Lucerni*, während auf dem besonderen Titel der Schrift, von derselben Hand, — die auch sonst noch eine große Anzahl Randbemerkungen hinzugefügt, — geschrieben steht: *Hanc Moriam pictam decem diebus ut oblectaretur in ea Erasmus habuit*. So werden uns zwei frühere Eigenthümer genannt; der erste ist Erasmus selbst, der es befaß, um sich an den Bildern zu ergötzen; der zweite, welcher uns von dem vorigen Kunde giebt, ist Oswald Molitor, bekannter unter dem Namen Mykonius, der berühmte Theolog und Pädagog. Im Jahr 1488 geboren, lebte er bis 1516 in Basel, bekleidete dann abwechselnd in seiner Heimat Luzern und Zürich die Stellung eines Schulmeisters; 1532 kehrte er nach Basel zurück, wo er nach Öcolampadius' Tode zum Antistes der Kirche erwählt ward und als solcher 1552 starb¹⁾. Er war ein Schüler und eifriger Verehrer des Erasmus, der ihn hochhielt und von dem auch ein kurzes aber herzliches Billet an ihn bewahrt ist²⁾. Wahrscheinlich hat er das Buch aus dem Nachlaß des Erasmus erhalten, denn Bonifacius Amerbach, der Universalerbe, sorgte dafür, daß alle Freunde des Verstorbenen, auch solche, denen er selber nichts bestimmt, werthvolle Andenken an ihn erhielten.

Eine Randbemerkung des Mykonius ermöglicht nun auch die Datirung der Zeichnungen. Neben der 24., eine Jagd darstellend, hat Mykonius einen Vorfall aus seinem häuslichen Leben aufgezeichnet, und beginnt da mit den Worten: *Statim ut haec picta sunt* (gerade als diese Bilder gemacht wurden); am Schlusse des Berichts ist das Datum des 29. December 1515 angegeben³⁾.

Mochte nun Erasmus die Zeichnungen selbst haben machen lassen, mochte sie zum Geschenk für den Autor ein Freund bestellt haben, jedenfalls beweisen die Illustrationen, daß der junge Maler diese Aufgabe nicht ohne Verständniß des Textes angegriffen. Schwerlich ist er bloß den Anweisungen Anderer gefolgt, auch die Auswahl der Stellen, denen Randzeichnungen gewidmet sind, zeigt keineswegs das Walten eines Principis, wie es ein Gelehrter bei solcher Gelegenheit für nöthig halten würde, sondern ist oft sehr naiv. Es ist nicht immer der wirkliche Inhalt der Satire allein, der illustriert wurde. Auch zu gewissen Redensarten und Wendungen, besonders bildlichen Ausdrücken, welche dem Maler auffielen, hat dieser Zeichnungen gegeben. Da kommt bei Gelegenheit der Schmei-

¹⁾ H. Pantaleon, Teutsches Heldenbuch. III.

²⁾ Vom 26. August 1518.

³⁾ Anno 1515 in festo divi Thomae anno aetatis meae fere 27. — Der Hinweis auf diese wichtige Datirung ist geliefert von E. His, die Baseler Archive über Hans Holbein d. J. etc. etc., Jahrbücher für Kunstwissenschaft, III.

chelei die Wendung *mutuum muli scabunt* vor, und Holbein läßt uns zwei Esel sehen, von denen einer den andern reibt. Dann wird das Bild gebraucht: soviel von einer Sache verstehen, als der Esel vom Lautenschlagen, und der Maler hat den biedereren Grauschimmel an den Rand gesetzt, wie er einem harfenspielenden Jüngling mit ganz köstlicher Miene und Geberde zusieht. Ein andermal steht ein vielköpfiger Mensch bei der Stelle, wo im Vorübergehen das Volk ein großes und mächtiges Ungeheuer genannt wird. Vielfach kommen mythologische Anspielungen vor; und die Zeichnung giebt dann Bilder zu den betreffenden Fabeln, welche die Glosse jedesmal erzählt. So wird eine bunt zusammengestoppelte Mönchspredigt eine Chimäre genannt, die Anmerkung sagt, was die Chimäre nach Homer sei, und der Maler hat das Ungeheuer mit Menschenhaupt und Löwenfüßen, Fischschwanz und Adlerflügeln dazu gezeichnet. Zu den Wendungen »durch Vulcanische Bande gefesselt sein«, oder »das Gewebe der Penelope auftrennen« (gesagt vom Mönchsdisputiren) sind dort Mars und Venus auf dem Bette dargestellt, um welche Vulcan die Fesseln zieht, und hier die Gemahlin des Odysseus, die am Webestuhle ihre eigene Arbeit wieder vernichtet. Wo es im Text heisst, der Pfaffen Gebell höre nicht auf, ehe man ihnen nicht einen Bissen in das Maul werfe, erzählt der Commentar, wie Aeneas durch eine Lockspeise den Cerberus gestillt, und das Bild zeigt den Helden des Alterthums in Rittercostüm, eine Ruthe in der Hand, dem dreiköpfigen Höllenhund eine Wurft hinhaltend. Kurz darauf heisst es: alle sind so erstaunt, nämlich über die subtilen Einfälle der Scholastiker, daß es ihnen fast wie der Niobe geht. Deren Geschichte, welche die Note berichtet, ist dann durch ein höchst burleskes Bild vorgestellt. Niobe wird von unten auf Stein, ihre getödteten Kinder bestehen in zwei ganz kleinen und ziemlich häßlichen Knäblein, der sehr lang gewachsene Apoll, der sie aus den Wolken herab erlegt, ist eine nicht minder komische Figur, an der Stelle, welche gewöhnlich ein Feigenblatt bedeckt, trägt er einen Stern.

Die Travestirung des classischen Gegenstandes, welche zur satirischen Haltung des Ganzen paßt, zeigt sich in den beiden letzten Bildern klar; diese können uns demnach auch für andre Fälle einen Aufschluß geben. Es ist nicht immer treuherzige Naivetät, wie wir gewöhnlich annehmen, wenn in damaliger Zeit unsere deutschen Künstler antike Stoffe in gar zu derb alltäglichem Gewande auftreten lassen; das bewusste Persifliren hat hier einen größeren Spielraum als wir glauben. Andere Beispiele dafür sind der bei Gelegenheit der feisten Mönche erwähnte Caesar, welcher

den verbindlich lächelnden, behäbigen Antonius in der Schellenkappe bei der Hand faßt und mit einem gewissen Widerwillen auf den etwas verwildert aussehenden Brutus zeigt¹⁾, oder der Jupiter, der, seine Krone in der Hand, ein ganz jämmerliches Gesicht schneidet, während ihm Vulkan den Schädel aufhaut, um die kleine Pallas heraus zu lassen²⁾, oder eine zweite interessante Situation des Göttervaters, wie er die nackte Ate bei den Haaren gepackt und übergelegt hat, um sie mit seinem Donnerkeil durchzuprügeln. Ate's Bestrafung durch Zeus war hier nämlich nach Homer in der Note berichtet worden, als im Texte ihr Name gelegentlich genannt wurde.

Der glückliche, herz hafte Humor, den wir in den genannten Skizzen fanden, bleibt der ganzen Illustration treu von Anfang bis zu Ende, von dem Eingangsbilde, in welchem Moria, die Narrheit, ein rundes, junges Weibchen mit aufgeworfener Nase und Schellenkappe das Katheder bestiegen hat und den unten sitzenden Leuten vorzudemonstrieren beginnt, bis dahin wo sie mit höchst possirlicher Grandezza und der Handbewegung des Abschiednehmens vorsichtig vom Lehrstuhl niedersteigt, während ihr die Zuhörer, denen sie eben ihr »valet, plaudite, vivite, bibite« zugerufen, mit dem mannigfaltigsten Ausdruck nachschauen (vgl. die Abbildung S. 101).

Ächt volksthümlich ist der Charakter der Bilder wie der Charakter der Schrift ein volksthümlicher ist. Erasmus hat selbst diesen Ton nur das eine Mal angeschlagen, aber hier auch so glücklich, wie es in der ganzen humanistischen Literatur nicht wieder vorgekommen ist. Dies kleine Buch, das er auf der Rückreise von Italien unterwegs erfunden, ist in allen Kreisen der abendländischen Nation heimisch geworden, hat schon bei Lebzeiten des Verfassers 27 Auflagen erlebt, hat von Allem, was vor Luther geschrieben ward, die größte reformatorische Wirkung geübt. Eben so geistvoll, scharf und treffend, wie es der Schriftsteller thut, sehen wir auch den Maler das Verkehrte seiner ganzen Zeit geißeln, bei Vornehm und Gering, unter allen Verhältnissen, in allen Ständen, besonders aber beim geistlichen. Ja in einer Hinsicht wird Erasmus durch Holbein fast übertroffen. Dieser bleibt sich ganz consequent in der Behandlung, während jener die Narrheit, wie sie sich selbst die Lobrede hält, nicht immer den richtigen Standpunkt wahren, sondern manchmal einen ernsteren Ton anschlagen läßt, als ihr ziemt.

¹⁾ . . . »Quemadmodum summi principes nimium cordatos suspectos habent et invisos, ut Julius Brutum et Cassium, cum ebrium Antonium nihil metueret . . . item Christus σόφους istos . . . semper detestat ac damnat«.

²⁾ Es ist die Rede von Theologen, die Wunder was vom Jenseit erzählen. »His atque id genus bis mille nugis horum capita adeo distenta dissertaque sunt, ut arbitror nec Jovis cerebrum aequè gravidum fuisse, cum ille Palladem parturiens, Vulcani securim imploraret.«

Ich, sagt die Narrheit, regiere die Welt. Die sich für die Klügsten halten, besitzen mich am meisten; und auch die, welche als die Weisesten auftreten und anerkannt sein wollen, können mich nicht verläugnen¹⁾. Eine kostbare Scene hat der Maler als Beispiel unter den Text gezeichnet. Ein Rathsherr oder sonst etwas Ähnliches, seinem vornehmen Einherstolziren und dem ehrbaren Costüm nach, sieht sich auf der Strafe nach einer hübschen Dirne um und geräth mit dem Fusse dabei in den Korb eines Marktweibes. Und da gleich darauf von Midas die Rede ist, der seinen unangenehmen Naturfehler nicht verhehlen kann²⁾, steht auch dessen Brustbild am Rande, im Hermelin, aber mit sehr betrübter Miene und den Efelsohren, die seine Mütze nicht verbirgt.

Gleich des Lebens Ursprung ist der Narrheit zu danken. Sie muß selber der Stoiker zu Hülfe rufen, sobald er Vater werden will. Und daß er dies thut, indem er seine Schöne liebkost, sehen wir im Bilde seinem Gesicht an, mag auch seine Tracht noch so ehrbar, sein Bart noch so würdig sein. Ohne Narrheit könnte es keine Ehe geben. Denn wer entschlösse sich wohl dazu, wenn er wüßte, in was für Spiele sein zartes, verschämtes Jüngferchen schon vor der Hochzeit sich eingelassen? Das beweist das lange Gesicht des Junkers im Federhut, dem die Elster ausschwatzt, was er nicht zu wissen brauchte. Die Weisheit macht früh alt, meine Anhänger dagegen, sagt die Narrheit, sind fett, behäbig und wohlgenährt. Ein sprechendes Beispiel ist der dicke Kerl am Rande, der in eine Wurst beißt; er hat sich in der That wohl conservirt. Und wie gut die Thorheit selbst den Göttern bekommt, zeigt Bacchus, der so behäglich mit seiner Flasche unter der Weinlaube sitzt und der Syrinx blasende Silen, wie er einhertantzt neben der bocksfüßigen Nymphe und dem ungeglachten Polyphem, der mit seinem einen Auge und der auf's Herz gelegten Rechten einen Ausdruck der gefühlvollsten Lustigkeit zu Wege bringt (vgl. die Abbildung S. 122).

Mit der Narrheit steht auch das Glück im Bunde, welches nur den Thoren günstig ist. Dem Kerl, welchem es Geld in den Schoofs wirft, steht die Dummheit deutlich im Gesicht geschrieben. Dann die Könige und Fürsten — wenn sie nur eine Unze Verstand hätten, um an das Gewicht ihrer Pflichten zu denken — was wäre elender als ihr Loos? — Die Thorheit allein, heißt es, ist es, die sie glücklich macht. Hier hat nun der Künstler eine Königsgehalt an den Rand gezeichnet, deren Bildnißähnlichkeit mit Maximilian sich nicht verkennen läßt. Und der Hofmann, dem man den windigen Patron auf der Stelle ansieht, in seinem

¹⁾ *«Sumque mei undique simillima, adeo ut nec ii me dissimulare possint qui maxime Sapientiae personam ac titulum sibi vindicant.»*

²⁾ *«Quamvis autem sedulo fingant tamen alicunde prominentes auriculae Midam produnt.»*

eleganten Aufzug, seinem geschäftigen Schritt, ihm macht nur die Narrheit sein Leben erträglich, das doch so jämmerlich und knechtisch wie nur möglich ist. Die hinfällige Alte, der elend schwache Greis, der nur durch den Stab sich aufrecht erhalten kann, und doch sich jugendlich aufgeputzt hat, eines leichten Schrittes sich befeißigt — was macht ihr Glück aus, als ihre Narrheit? Sie steht dem blasirten Junker an der Stirn geschrieben, der durch nichts von dem gewöhnlichsten Schuhflicker verschieden ist und sich doch auf seinen leeren Adelstitel Wunder was einbildet.

Von Allen, die Künste und Wissenschaften betreiben, geht es denn auch denen am besten, die am meisten auf die Dummheit der Menschen speculiren; das beweist der Arzt, den wir mit seiner Marktschreierstimme vor uns sehen. Er steht bei den Reichsten und Mächtigsten wohl angeschrieben. Die Uebrigen müssen sich mit ihrer narriſchen Einbildung, mit der Meinung, die sie von sich selbst haben, begnügen. Das sehen wir dem sinnenden Dichter an, den nicht nur der Lorber, sondern auch die Schellenkappe schmückt, dem schlau-wichtigen Rechtsgelehrten und dem Mathematiker, der zwischen seinem großen Apparat von Zirkeln, Figuren und

Globen steht, dem Philosophen mit seinem ehrwürdigen Bart und dem großen Folianten, welchen die schöne Berglandschaft, durch die er hinwandelt, doch wegen dessen herzlich auslacht, was er an Muthmaßungen ausheckt über die Natur¹⁾, vor Allen aber dem Schulmeister, der sich für

¹⁾ Quos interim Natura cum suis conjecturis magnifice ridet.

den Ersten der Sterblichen hält, während er den an Händen und Füßen strampelnden Buben übergelegt hat und grimmig verfohlt.

Ihnen Allen macht die Einbildung ihre Beschäftigung lieb, wie sie das Nichtsthun dem Müßiggänger werth macht, der mit geschlossenen Augen und dem Ausdruck feligster Befriedigung am Boden hockt. Wie der Fürst an der Unterhaltung mit seinem Hofnarren Gefallen findet, wie das lüsterne Weib einen Narren zu sich winkt, wie also die Narrheit am meisten bei Anderen beliebt macht, so macht auch sie allein die Eigenliebe möglich. Der häßliche Kerl in der Schellenkappe findet die Puppe mit dem Narrenkopf, die er in der Hand hält, sein treues Ebenbild, nur durch die beglückende Einbildung schön. Die allein macht es, daß sich die Narren an der Jagd und am Würfelspiel ergötzen. Die allein macht es, daß ein Narr betend und mit bornirt frommer Miene vor einem Christophorusbilde, dem christlichen Polyphem, steht und nun überzeugt ist, daß er diesen Tag nicht sterben könne. Sie allein läßt die Weiber vor dem Muttergottesbilde knien und Kerzen davor anzünden, was am hellen lichten Tage gewiß nicht nöthig ist (vgl. die Abbildung Cap. VIII.); sie läßt den Büsser mit dem Rosenkranz sich verächtlich vom rechnenden Kaufmann wegwenden und den Pilger mit vergnügter Miene nach Jerusalem ziehen, wo er keine Geschäfte hat.

So machen Schriftsteller und Maler keinen Unterschied zwischen der Narrheit auf weltlichem und auf geistlichem Gebiete. Ja gegen die kirchlichen Mißbräuche, gegen Ablass und Heiligenverehrung, gegen den Lebenswandel, die Unwissenheit, die hohle scholaistische Weisheit der Pfaffen und Mönche, gegen den Aberglauben im Volke, den sie begünstigen, bietet die Satire ihre schärfsten Waffen auf. Selbst die Höchsten und Gewaltigsten bleiben nicht verschont, nicht der Bischof in seinem geistlichen Hochmuth, nicht der Cardinal mit seinem feisten Kinn und dem gebieterischen Auftreten, sogar der Papst nicht, der es sich recht wohl sein läßt auf seinem Thron. Wie die gemüthliche Figur, die sich in diesem Bilde zeigt, geradezu Leo X., den regierenden heiligen Vater zu persifliren scheint, so geht gleich darauf der Geistliche, der einen gewappneten Krieger ausendet, auf den kampfluftigen Julius II.

Mönche sehen wir, wie sie ihre unverstandenen Psalmen abzingen, wie ihre weise Lehre beim Narren Bewunderung findet, wie sie mit feistem Bauch über das Fasten predigen und Dirnen unzünftig umfassen. Die Narrheit sehen wir in der Gesellschaft der Theologen, lauter ergötzlicher Physiognomien, sitzen und mit ihnen disputiren. Selbst die Heiligen und berühmten Kirchenlehrer der Vergangenheit werden nicht verschont. Mit schwärmerisch-wehmüthiger Miene sitzt ein Mönch mit Heiligenschein vor einem frommen Buche und ergreift dabei den Ölkrug um zu trinken — dem heiligen Bernhard soll das begegnet sein. In einem prächtig humo-

ristischen Bilde steht vor demselben Heiligen ein Teufelchen, das nach dem Volksaberglauben dumm genug war, ihm im Psalmenbuche die sieben Verse anzugeben, deren Gebet jedem in den Himmel verhelfen müsse. Nicolaus de Lyra ist abgebildet, wie er — in Anspielung auf seinen Namen — eine Leier oder Drehorgel in der Hand hat (vergl. die Abbildung). Er hatte die Stelle bei Lucas, da Christus den Aposteln befiehlt, sich mit

einem Schwerte auszurüsten, nicht figürlich, sondern buchstäblich genommen. So zeigt dann auch das nächste Bild einen Apostel, wie er danach ausgesehen haben mußte, in den Händen Lanze, Schwert, Armbrust und Schleuder, eine Kanone neben sich. Am schlimmsten geht es aber dem Scotus, der überall als der Hauptrepräsentant des scholastischen Unsinns gilt. Als es zu einem besonders wichtigen Punkte der Rede kommt, nämlich wo bewiesen werden soll, welche Rolle die Narrheit im Christenthume spielt, ruft diese sich zum Beistand nicht, wie Eingangs, die Mufen sondern die Seele des Scotus auf.¹⁾ Dazu hat Holbein eine der possirlichsten Randzeichnungen gemacht. Der Narrheit fliegt eine kleine Kindergestalt mit Mönchstonfur, als »Scoti anima« bezeichnet, in den Mund, wie

ein Igel mit Stacheln besetzt und im Schweben hofierend; »cacat stulta logicalia« ist daneben geschrieben.

Manchmal aber wird die Satire so kühn, daß sie sich nicht blos an kirchliche Zustände, sondern an die christliche Religion selber wagt. Daß diese auf Dummheit begründet sei, wird auseinandergesetzt, und der Maler hat auch redlich den Täufer Johannes mit dem Gotteslamm neben die Stelle gesetzt, wo es heißt, das Schaf sei das dümmste Thier und doch habe sich Christus gern mit einem Lamm vergleichen lassen²⁾. Gleich darauf sehen wir, wie Gott Vater den Adam an der Hand genommen hat und ihn warnt, ja nichts vom Baum der Erkenntniß zu kosten. Wie Gott der Thorheit gewogen ist, zeigt sich endlich darin am deutlichsten, daß David, um sich bei ihm einzuschmeicheln, nur zu beten braucht:

¹⁾ . . . »Scoti anima paulisper ex sua Sorbona in meum pectus demigret, quovis histrice atque Erinaceo spinosior.«

²⁾ »Atque hujus gregis (d. h. der dummen Schafe) Christus sese pastorem profitetur. Quin etiam ipse agni nomine delectatus est indicante cum Joanne.«

Herr verzeih' mir, denn ich habe thöricht gethan. Der schlaue knieende König, der sich so gut auf ein dumm gestelltes Gesicht versteht, ist gerade so ergötzlich wie Gott Vater in den Wolken, der eben zur vollen Überzeugung zu kommen scheint, daß er auf dies Geständniß hin ihm verzeihen müsse.

Eine Stelle ist der Nachwelt in diesem illustrierten Exemplare besonders interessant, weil hier Zeichner und Verfasser gegenseitig ihre eigene Persönlichkeit in das Spiel gemischt haben. Erasmus hatte bei einer Gelegenheit seinen eigenen Namen vorübergehend und in aller Bescheidenheit erwähnt: da hatte dann der Künstler den Gelehrten selbst an den Rand gezeichnet, wie er in seinem Studirübchen sitzt, und den Namen »ERASMUS« dabei geschrieben. Die Porträtähnlichkeit in der ganz kleinen Skizze war nicht weit her, namentlich sah der Dargestellte weit jünger aus. Das ergötzte Erasmus. Als er beim Durchblättern so weit gekommen war, rief er, wie Mykonius in seiner Randbemerkung berichtet: »O, wenn doch Erasmus jetzt noch so aussähe, er nähme wahrhaftig noch eine Frau!«¹⁾ Und um Scherz mit Scherz zu vergelten, wandte er das Blatt um und schrieb neben einen zu den Worten: *pinguis ac nitidus Epicuri de grege porcus*, »ein feistes und glänzendes Schwein aus Epikur's Heerde,« gezeichneten wüsten Gefellen, der an vollbesetzter Tafel sich Wein in die Kehle gießt und ein liederliches Weibsbild an sich zieht, den Namen »Holbein«.

Dieser Spafs ist dem Maler bei der Nachwelt übel bekommen. Man hat daraus folgern wollen, Holbein sei ein Schlemmer und ein moralisch verfunkenener Mensch gewesen. Daß dieser Scherz das nicht beweist, daß sich aus ihm nichts folgern läßt als ein ziemlich vertraulicher Verkehr des Erasmus mit dem Maler, liegt auf der Hand. Dennoch haben, lediglich darauf hin, ohne daß sonst gleichzeitige Zeugnisse dafür vorhanden sind, die späteren Biographen sich angelegen sein lassen, Fabeln von Holbein's Liederlichkeit und Unsittlichkeit auszubilden. Mander und Sandrart, die es sich nicht entgehen ließen, wenn es Geschichtchen dieser Art aufzutischen gab, - sagen nichts davon, und erst Patin erzählt dergleichen, weil er die Bilder aus dem Lob der Narrheit kennt.

Schriftliche Nachricht über Holbein's Verhalten und Lebensart haben wir zwar nicht, dennoch ist etwas da, was solche Fabeln wohl noch sicherer und klarer widerlegt, als es urkundliche Sittenatteste vermöchten, die Werke des Meisters. An seinen Früchten erkennt man ihn. Es giebt nichts, das sich mit sittlicher Verfunkenheit so wenig verträgt als die Arbeit, und Arbeit spricht aus Allem, was von Holbein uns hinterlassen

¹⁾ »Dum ad hunc locum perveniebat Erasmus, se pictum sic videns exclamavit, ohe, ohe, si Erasmus adhuc talis esset, duceret profecto uxorem.«

ist. Ein Ascetiker ist er freilich schwerlich gewesen. Wer das Leben so kräftig und gesund anschaut wie er, der hat sicher auch den Sinn für frohen Lebensgenuss besessen. Aber seine Beziehungen zu einem Manne wie Erasmus, dessen feines Gefühl alles Rohe und Ausartende von sich wies, später sein Aufenthalt im Hause des Thomas Morus, in dieser Schule ächt christlicher Gefinnung, wie Erasmus sagt, legen Zeugniß für Holbein's Sitten ab.

Die ziemlich breit mit der Feder ausgeführten Zeichnungen sind vielfach ungleich in der Behandlung, man sieht ihnen die Schnelligkeit der Herstellung an, manche sind sehr flüchtig, die Mehrzahl aber ist bei aller Leichtigkeit außerordentlich sicher und charakteristisch. Die Proportionen der Figuren sind oft auffällig kurz, was in der früheren Baseler Zeit des Künstlers vielfach zu bemerken ist, aber ein keckes Hineingreifen in das Leben, eine glückliche Fähigkeit, den physiognomischen Ausdruck mit dem geringsten Aufwand von Mitteln geistvoll und schlagend festzuhalten, eine frohe, naturwüchsige Laune durchdringen das Ganze.

Hier weht derselbe Geist, welcher damals in der deutschen Volksliteratur den Ton angiebt. Die ritterliche Dichtung war entartet und verhallt, nicht mehr in vornehmeren und bevorzugten Ständen, sondern im Bürgerthum, in den untersten Classen des Volkes sprudelten die Quellen des poetischen Schaffens. Nicht auf einen bestimmten Stand von Sängern und Schreibern war die literarische Produktion beschränkt, die mannigfaltigsten Kreise vielmehr nahmen ausübend an ihr theil, sie hatte unmittelbar im gegenwärtigen Leben ihre Wurzeln. Das Volkslied goß alte Sagen in neue, allgemein faßliche Form, es begleitete die politischen Ereignisse, es trieb seine schönsten Blüten im Liebesliede, in welchem eine ganz neue Gefühlsweise auflebt, nicht mehr, wie in der ritterlichen Poesie, der Dichter mit Beschaulichkeit von der Empfindung redet, sondern die Empfindung selbst aus dem Dichter spricht¹⁾. Besonders aber regiert der Humor in der volksthümlichen Literatur, da wo sie in Prosa, und auch da, wo sie in Reimen spricht. Es entstehen der Pfaffe Amis und der Pfaffe von Kalenberg, in den Volksbüchern werden die romantischen Rittergeschichten, Octavian, Genovefa u. s. w., von den Schildbürgern, von dem Eulenspiegel abgelöst, der jetzt seine Redaction erhält. Nach dem Muster von Bebel's Facetien werden auch in deutscher Sprache Sammlungen von Schwänken und launigen Geschichten angelegt, unter denen »Schimpf und Ernst« von Pauli in erster Reihe steht. Den satirischen Ton schlägt Sebastian Brant im Narrenschiff an, dann auch der Reinecke Fuchs, der dem alten niederländischen Thiergedicht erst jetzt eine allgemein ver-

¹⁾ Ein Satz von Gervinus (dessen Darstellung hier überhaupt zu vergleichen), Geschichte der deutschen Dichtung, V. Auflage, III. S. 491.

ständige Form giebt. Nachdem schon längst in den Passionspielen auch das Burleske seine Rolle gespielt hatte, bildet sich jetzt ein weltliches Schauspiel aus, welches von einer überall im Gegenwärtigen sich umtreibenden Komik erfüllt ist. Das Draftische und das Humoristische sind aber nicht bloß auf der Bühne zu Hause, auch auf der Kanzel klingt diese Redeweise hie und da durch, wie in Geiler's und später in Luther's Predigten. Auch die schlichte historische Erzählung wird gern durch allerlei drollige Geschichten und faßliche Einfälle unterbrochen, wofür die Zimmerische Chronik das originellste Beispiel gewährt.

Aber nicht bloß in der Literatur, in dem ganzen Leben hatte der Humor seine Stelle. Nicht bloß an den Höfen waren die Narren gelitten, sie mischten sich unter alles Volk, nirgend mochte man sie missen, wenn man sie auch gelegentlich prügelte. Sie schwingen spottend und neckend ihren Kolben gegen jeden und geben sich wieder harmlos überall zum Spielball derber Scherze her. Gerade das Gezierte und Conventuelle der ritterlichen Sitte rief das Gegentheil hervor, die derbe Ausgelassenheit, die tolle Laune, das Gefallen am Alltäglichen und Gewöhnlichen, und gerade aus der Reaction gegen die kirchliche Ascetik entsprangen diese ungeschminkte, oft zwar rohe Natürlichkeit, dieser kecke Übermuth. Es fehlte nicht an Ausartungen in das Plumpe und Gemeine, an ungezügelter Sinnlichkeit und an täppischen Streichen. Diese Zeit ist eben, nach den Worten von Gervinus, »das wahre Studentenalter der Nation,« die, froh des Zwanges ledig zu sein, sich keck in das Leben stürzt; mit dieser Jugendlichkeit des ganzen Volkes, mag sie immerhin in Ausschreitungen verfallen, hängt seine Lebensfülle, seine von Gefundheit strotzende Kraft, sein redlicher Eifer, sein tüchtiger Sinn, sein froher Muth zusammen.

Und gerade die Stelle deutscher Erde, auf welcher Holbein jetzt seinen Wirkungskreis findet, der Oberrhein und die benachbarten Gegenden, ist vorzugsweise ein Boden für dieses Leben und diese Literatur. Hier bewegt sich die Welt der Zimmerischen Chronik, wie hier ebenfalls ein Jahrhundert später Simplicius zu finden ist. In Basel liefs Anfang des Jahrhunderts Pamphilius Gengenbach, der Buchdrucker, durch die Bürger volksthümliche Schwänke aufführen¹⁾. Im Elfsaß predigt Geiler von Kaisersberg, hier entsteht Brant's Narrenschiff, hier schreiben die Bettelmönche Johannes Pauli und Thomas Murner. Das Lob der Narrheit von Erasmus, an dem Holbein seine productive Kraft erprobt, bildet die Brücke zwischen dem volksthümlichen Geist und dem Humanismus. Dafs in der Schweiz auch für bildliche Darstellungen draftisch-realistischen und derb-komischen Charakters Sinn war, beweisen die

¹⁾ Vergl. Capitel IX, gegen Ende.

Arbeiten des Soldaten und Politikers, Dichters und Malers Nicolaus Manuel in Bern¹⁾ und des Stempelschneiders und Zeichners Urs Graf in Basel, welche man beide am besten in ihren zahlreichen Handzeichnungen im Baseler Museum kennen lernen kann, und die zugleich unter einander viel Verwandtes haben. Urs Graf, von dem neue Forschungen²⁾ festgestellt haben, daß er persönlich ein üppiges und zügelloses Leben führte, zu tollen Streichen geneigt, gelegentlich sogar auffällig gegen die Obrigkeit war, dabei aber einen solchen Ruf als luftiger Gefelle hatte, daß ihn die zu einem Schützenfest versammelten Eidgenossen aus dem Gefängnis frei baten, ist auch in seinen künstlerischen Productionen derb, launig, sinnlich und keck. Am liebsten schildert er das Landsknechtleben der Zeit, an welchem er, wie so viele Schweizer, selber theilgenommen, denn sein Name kommt unter den Baslern vor, welche 1515 bei Marignano gegen Franz I. von Frankreich kämpften. In seinen Zeichnungen treten uns die »Reisläufer«³⁾ in ihrer Stattlichkeit und ihrem flotten Uebermuth entgegen, üppige Dirnen gefallen sich ihnen bei, und auch andre Figuren des gewöhnlichen Lebens, Bauern, Rattenfänger finden sich ein. Da wird die Thorheit alter Gecken, die Lüfternheit der Mönche in lebendigen Sittenbildern geschildert, und warnend ragt der Galgen am Zielpunkt des Sündenlebens auf.

Der Nachfrage nach solchen Darstellungen voll Humor und recht aus der Wirklichkeit kam nun auch Holbein entgegen, aber gleich in einem andern Geist. Von jener niedrigen Sinnlichkeit, jener Freude am Schlüpfrigen, wie sie Urs Graf zeigt, ist bei ihm keine Spur. Dem behaglichen Humor gefällt sich die scharfe Satire, welche das Unzulängliche und Verwerfliche unerbittlich durchschaut, und schon in so jugendlichem Alter verräth er eine überraschende Reife und Freiheit des Geistes. In Arbeiten dieser Gattung bricht seine eigenthümliche Begabung früher durch, als sie in nennenswerthen religiösen Bildern nachweisbar ist. Zwar fehlt hier noch die wahre formale Durchbildung, welche wir auch von der Volksliteratur vergebens erwarten würden, aber der Künstler gewinnt hier gleich auf den ersten Griff kühne Sicherheit, gesunde Natürlichkeit, drastischen Ausdruck und ursprünglichen Humor, und den Schriftstellern zeigt er sich darin überlegen, daß seine Ausdrucksweise eine rein künstlerische ist, die keine moralisirenden Tendenzen nachschleppt.

Diesen Arbeiten reiht sich auch noch eine Malerei ganz handwerksmäßigen Charakters, das 1516 bezeichnete Aushängeschild eines

¹⁾ Grüneisen, Nicolaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechzehnten Jahrhundert. Stuttgart 1837.

²⁾ Eduard His, Urs Graf etc. Jahrbücher für Kunstwissenschaft, V. S. 257 ff.

³⁾ Reifen bedeutet in den Krieg ziehen. Der schweizer Ausdruck für Landsknechte.

Schulmeisters, im Baseler Museum, an. Auf jeder der beiden Seiten, die jetzt von einander gelöst sind, steht eine Inschrift, die Jedermann, der lesen und schreiben lernen wolle, einlud hineinzukommen, Bürger, Handwerksgefelln, Frauen und Jungfrauen, aber die jungen Knaben und Mägdlein nach den Frohnfasten, wie Gewohnheit sei, und die verheißt, daß von denen, die so ungeschickt wären, nichts zu lernen, gar kein Lohn genommen werden solle. Darunter, in je einem schmalen Streifen, sieht man auf der einen Seite die Kinder bei dem Schulmeister und seiner Hausfrau, denen auch die Ruthen nicht fehlen, und auf der andern Seite die Erwachsenen in der Lehre; die Behandlung ist flüchtig, wie es eben dem Zweck entsprach, aber die zweite, besser erhaltene Scene erfreut durch den kecken Wurf der Erfindung und den flotten Vortrag.

Die wahre malerische Ausbildung, welche in solchen Arbeiten nicht gesucht werden kann, die Klärung seiner Auffassung der Natur gewinnt Holbein zuerst in einer andern Kunstgattung, im Portrait. Auf dieses legten die Besteller ein ganz anderes Gewicht, sie bezahlten es besser und stellten daher auch an Fleiß und Ausführung ganz andre Ansprüche. Während wir Hans Holbein den Jüngeren bisher auf einer Bahn erblickten, die ihm allein angehört, tritt in seinen frühesten Bildnissen der Einfluß des Vaters auf das Sichtlichste hervor, ihre Aehnlichkeit des malerischen Vortrags und der Auffassung mit den Köpfen auf dem Sebastiansaltar, mit dem Portrait bei dem Grafen Lanckoronski ist so groß, daß man fast Arbeiten derselben Hand zu sehen glaubt. Im Jahre 1516 — der Bezeichnung zufolge — malte der Künstler den neugewählten Bürgermeister der Stadt, Jacob Meyer, zum Unterschiede von Anderen gleichen Namens nach seinem Hauße Meyer zum Hasen genannt, mit seiner Hausfrau. Er war der Schwager jenes Hans Ber, für welchen Holbein die Tischplatte gemalt hatte, seine erste Gattin war dessen Schwester Magdalena Ber, früher verheirathete Murer, gewesen, diese aber war schon am 26. Februar 1511 gestorben, und bald darauf hatte Meyer sich zum zweitenmale mit Dorothea Kannegieser aus Thann verheirathet. Jacob Meyer spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte der Stadt. Bisher Meister der Zunft zum Hausgenossen, ward er 1516 als erster Bürgermeister aus der Gemeinde erwählt, während bis dahin dieses höchste Amt der Stadt nur mit Leuten ritterlichen Geschlechtes besetzt werden durfte. Stets ein Jahr um das andere wurde er von nun an erwählt, denn zwei Jahre nach einander durfte nie derselbe Mann das Schultheissen-Amt bekleiden. Und wie schon seine Wahl eine Frucht großer Neuerungen im städtischen Regiment war, so bezeichnet auch seine Amtsführung die wichtigsten inneren Umwandlungen in Basel's Verfassung. Es war unter ihm, daß fünf Jahre später dem Bischof und dem Adel alle früheren Privilegien aufgekündigt wurden, daß beschlossen ward, keinem Bischof

mehr schwören, ihn den Rath nicht besetzen lassen und keinen seiner Lehensmänner im Rathe dulden zu wollen. Hiermit vollzog sich ohne jede äußere Unruhe die bedeutendste geschichtliche Umwälzung in der Stadt. Ein Mann, der zu solcher Zeit gewählt ward und so seine Aufgabe durchführte, kann nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Es herrscht in seinem Gesicht, wie es Holbein uns bewahrt hat, eine feine

Der Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen. (Basel.)

Ueberlegenheit und eine durch Mafs und Berechnung im Zügel gehaltene Energie. Meyer hatte sich auch im Felde bewährt, mehrere Kriegszüge in Italien hatte er mitgemacht und war noch ein Jahr zuvor Hauptmann bei dem Schweizerheer gewesen, welches Mailand für den Papst erobert hatte ¹⁾.

¹⁾ Nachrichten über ihn in der Schrift von E. His, die Basler Archive, Jahrbücher für Kunstwissenschaft III.; vgl. auch Vögelin a. a. O. — Den Namen der zweiten Frau, die bisher, nach einer falschen Notiz bei Patin, Anna Zscheckapürin genannt wurde, hat His in Urkunden aufgefunden.

In der mit Ringen überladenen Linken hält Meyer ein Goldstück, was fein Gewerbe als Wechsler andeutet¹⁾. In den Zügen der jungen Frau spricht sich eine anmuthige Zurückhaltung aus, welche ihr eigenthümlichen Liebreiz verleiht. Die feine Sorgfalt, welche die Behandlung auszeichnet, zeigt sich besonders in den Stickereien ihres Anzugs. In der Kleidung der Beiden herrschen Schwarz und ein lebhaftes Mennigroth,

Dorothea Kanneglesser, Gattin des Bürgermeisters Meyer. (Basel.)

dessen Schatten freilich etwas abgestorben sind. Trotzdem klingen diese Farben mit dem klaren, etwas in das Bräunliche spielenden Ton des Fleisches und dem lichten Blau der Luft, die hinter der reichen, doch noch nicht ganz verstandenen Renaissance-Architektur den Grund bildet, in feinsten Harmonie zusammen. Beide Bildnisse werden von einem ge-

¹⁾ Diese Erklärung des Herrn His ist einfacher als die von mir in der ersten Auflage gegebene, das Goldstück in der Hand des Bürgermeisters erinnere an den Freiheitsbrief über die Prägung goldener Münzen, welchen Kaiser Maximilian am 10. Januar 1516 der Stadt Basel verliehen (Ochs. V. S. 319).

meinschaftlichen Rahmen umschlossen. Das Baseler Museum bewahrt auch noch die geistreichen Studien in Silberstift, ähnlich den Silberstiftzeichnungen von Holbein dem Vater, aber noch feiner; die zarte Behandlung von Meyer's Lockenhaar ist besonders ausgezeichnet. Beide Blätter enthalten handschriftliche Notizen über die Farben, was uns eine — durch Bildnisse aus späterer englischer Zeit bestätigte — Auskunft über Holbein's Art zu arbeiten giebt. Bei feinem Formgedächtniss konnte er die Gemälde wesentlich nach solchen Studien ausführen, ohne die Leute durch viele Sitzungen zu ermüden.

Demselben Jahre gehört das Portrait des Hans Herbst in der Gallerie von M. Thomas Baring in London an. Der Dargestellte, damals ein bekannter Maler in Basel, ist eine stattliche und originelle Erscheinung, in dunklem Kittel und rothem Barett, mit langem Haar und grossem braunem Bart. Eine Renaissance-Umrahmung, derjenigen ähnlich, welche das Portrait des älteren Holbein bei dem Grafen Lanckoronski in Wien umschliesst, mit Säulen, die, von Kindergegnen gekrönt, vor einem Rundbogen stehen, enthält auf einer der Votivtafeln in den Zwickeln die Jahrzahl 1516, während auf der andern noch Ende des vorigen Jahrhunderts das jetzt verwischte doppelte H zu sehen war¹⁾. Unten steht der Name des Dargestellten mit dem Zusatz »Oporini pater«, denn der berühmte Buchdrucker Oporinus, der seinen Namen in diese classische Form übertragen hatte, war Herbst's Sohn.

Mit 1517 ist dann noch eine Tafel im Baseler Museum mit den Brustbildern von Adam und Eva bezeichnet; er mit grossem Schnurbart, sie dem vorhin als Jugendbild erwähnten Kopf einer Heiligen ähnlich. Es sind kräftig aber flüchtig gemalte Studien nach dem lebenden Modell. In demselben Jahr aber verlässt Holbein schon wieder Basel und arbeitet zunächst in einem anderen Theile der Schweiz.

An dieser Stelle muss noch eine andere Gruppe von Bildern im Baseler Museum erwähnt werden, fünf grosse Passionscenen, die auf Leinwand, also wohl als Processionsfahnen oder zu sonstiger decorativer Bestimmung gemalt sind. Die beiden besten darunter, Geißelung und Abendmahl, werden im Amerbach'schen Inventar als Jugendbilder von Hans Holbein dem Jüngeren erwähnt, die drei andern, Christus am Ölberg, Gefangennehmung und Christus vor Pilatus, sind spätere, unter dem Namen Holbein's des Vaters gemachte Erwerbungen. Bei der Geißelung sehen wir die rücksichtslofeste Wiedergabe des Gräßlichen, zugleich aber eine eminente Fähigkeit, die gewaltfamsten Affekte darzustellen. Der an die

¹⁾ Nach dem Stich in J.-B.-P. Lebrun, *Galérie des peintres*, Paris 1792, wo das Bild unter dem Namen Hubert van Eyck publicirt ist. Auch dieser äußere Grund spricht schon gegen die Annahme von A. v. Zahn, der das Bild dem Ambrosius Holbein zuschreibt, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, V. S. 198.

Säule geschnürte Heiland, über und über mit Blutspuren bedeckt, scheint unter den Schlägen der drei rohen Gefellen vor Schmerz in die Höhe zu springen und preßt gewaltsam das linke Bein über das rechte. Ebenso drastisch, doch nicht so abstoßend ist das Abendmahl. Die Scenerie wird durch eine Säulenhalle gebildet, in deren Hintergrunde man die Fußwuschung sieht. Der Heiland ist ziemlich flach im Ausdruck und Johannes liegt ihm ungeschickt in dem Schoofse, die übrigen Apostel sind höchst ausdrucksvoll, bald nachdenklich, bald eifrig mit einander redend oder lebhaft ihre Unschuld betheuernd. Der rothhaarige Judas im gelben Kleide ist aufgesprungen, um sich den Bissen zu holen, den Christus eben für ihn aus der Schüssel langt. Seine Armenfündersmiene und das niederschmetternde Schuldbewußtsein, das sich seiner bemächtigt, könnten nicht sprechender sein. Petrus aber gegenüber hat beide geballten Fäuste auf den Tisch gelegt und macht ein Gesicht, als wolle er andere Maßregeln ergreifen. Bei aller dramatischen Kraft leidet die Composition an Überfülle; die Pinfelführung, ob auch ungleich, ist dreist und frei, aber die Farbe ist manchmal hart und trocken und durch die Zusammenstellung von einem grellen Gelb, trüben Roth und unreinen Blau nicht angenehm.

Diese Werke, welche in manchen Zügen an die Kühnheit und Energie Hans Holbein's des Jüngeren erinnern, sind seiner doch nicht vollkommen werth und haben eine noch entschiedenere Ähnlichkeit mit den sicheren Arbeiten von Ambrosius, namentlich in der trüben Farbe und in der Architektur auf dem Abendmahl, welche solchen Renaissance-Motiven, wie sie auf seinen Buchtiteln in Holzschnitt zu finden sind, nahe kommt, endlich auch in den Motiven der Bewegung¹⁾. Vielleicht sind sie aber Producte seiner Werkstätte, die zum Zweck einer vorübergehenden Decoration ziemlich schnell unter Theilnahme anderer Gehülfen, vielleicht auch des jüngeren Bruders ausgeführt wurden.

Was an beglaubigten Arbeiten des Ambrosius auf uns gekommen, ist, mit Ausnahme der erst später zu schildernden Holzschnitte nach seinen Zeichnungen, nicht zahlreich. Ein Täfelchen im Baseler Museum zeigt den Heiland als Mann der Schmerzen, nach dem Titelblatt zu Dürer's großer Holzschnitt-Passion, wie er entblößt, mit den Wundmalen, die Schenkel übereinandergeschlagen und die Hände zusammengepreßt, da sitzt in Schmerz und Verpottung. Diese ergreifendste Christusgestalt, welche Dürer jemals erfunden hat, ist von Ambrosius nicht glücklich benutzt und verwendet worden. Statt auf dem Steine sitzend vor dem höhnnenden Kriegsknecht, sehen wir ihn über Wolken; sein Sitz ist ein Regenbogen, sein Schemel die Weltkugel, ein zarter Schleier bedeckt ihn statt des Lendentuches, oben, in einer Glorie von Cherubimköpfen, erscheint Gott

¹⁾ Über die Eigenthümlichkeiten seines Stils vgl. auch Cap. IX. gegen Ende.

Vater, der segnend niederblickt, und von unzähligen Engeln mit den Marterwerkzeugen ist der ganze Himmel bevölkert. Die Behandlung hat etwas Unkräftiges, die Farbe ist nicht so tief und lebendig wie auf den Bildern des Bruders, aber die Kinderengel sind meist sehr glücklich und anmuthig erfunden¹⁾.

Anziehender sind die Bildnisse von zwei kleinen Knaben in gelben Kleidern, die schon, ebenso wie das vorige Bild, vom Amerbach'schen Inventar als Arbeiten des Ambrosius genannt werden. Die Auffassung ist sehr liebenswürdig und fein, die Malerei außerordentlich flüchtig, dünn und zart im Vortrage, ohne jene wirkungsvolle Kraft der Lokaltöne, welche wir schon auf den ersten Porträten von Hans Holbein gesehen. Die beiden kleinen Bilder, zwischen ganz einfacher Renaissance-Umrahmung, waren ursprünglich sicher ein Diptychon²⁾ und die Rückseite des einen Täfelchens, welches als Deckel diente, enthielt wahrscheinlich die jetzt im Baseler Museum gefondert bewahrte Darstellung von zwei Totenköpfen, die in einer vergitterten Fensteröffnung ruhen. An Bildnissen ein solches Memento mori anzubringen, entsprach der Empfindungsweise der Zeit³⁾, mag uns Heutigen auch diese Mahnung an die Vergänglichkeit gerade bei Dargestellten von so zartem Alter befremdend sein. — Die Silberstiftzeichnung des einen Knabenbildnisses befindet sich in der Albertina zu Wien.

Auch die Ambraßer Sammlung daselbst bewahrt ein unverkennbar von Ambrosius herrührendes Bild, den vorigen nahe verwandt, ebenfalls sehr zart im Vortrag, doch etwas kindlicher und primitiver im Machwerk. Es ist das Bildnis einer blonden jungen Dame in grauem Kleide mit geschlitzten und gemusterten Ärmeln und mit den Buchstaben H V an dem Medaillon ihrer goldenen Halskette. Zwei schlichte Pilafter mit korinthischen Capitellen bilden die Einfassung.

Muthmaßlich darf man dem Künstler noch ein vielfach beschädigtes und durch moderne Landschaft entstelltes Porträt in der Baseler Sammlung zuschreiben, welches seinen Augsburger Landsmann, den damals schon seit mehreren Jahren in Basel ansässigen Goldschmied Jörg Schweizer darstellt.

¹⁾ Über ein Bild im Nationalmuseum in München, das ihm nicht mit Recht beigemessen wird, vgl. das Verz. der Werke, Bd. II. Im Wiener Belvedere sind einige Bilder ganz willkürlich von Christian van Mechel Ambrosius Holbein und Sigmund Holbein getauft worden.

²⁾ Vgl. Bd. II, Beilagen, das Manuscript des Remigius Fesch, der in einer Notiz über die Amerbach'sche Sammlung sagt: »Manum Ambrosii vidimus in d. Museo in tabella qua duo capita sceleta expressit ad cancellos ferreos, mira industria.« Daß dies Totenkopf-Bildchen nicht im Amerbach'schen Inventar vorkommt, wird durch solche Verbindung mit den beiden Porträten erklärlich. Seine Maße stimmen mit dem einen derselben überein.

³⁾ Vgl. Cap. XI. gegen Ende.

In der Gallerie zu Darmstadt befindet sich das Bildniß eines blonden jungen Menschen mit scharlachrothem Kleide und Barett und mit blauer Luft als Hintergrund, bezeichnet H. 1515 H. Sollte nicht das erste H ursprünglich ein A gewesen sein?¹⁾ Weder mit Hans Holbein dem Vater noch mit Hans Holbein dem Sohn ist Ähnlichkeit vorhanden, während die Malweise, die minder kräftige Modellirung und Zeichnung an die beglaubigten Arbeiten von Ambrosius erinnern.

Als fein Werk muß sodann ein Porträt vom Jahr 1518 in der Ermitage zu St. Petersburg gelten, das als Hans Holbein katalogisirt ist und von Waagen erwähnt wird, doch mit dem Zusatz: »Die Ausführung ist sehr fleißig, die Zeichnung aber minder fein als gewöhnlich.«²⁾ Der Dargestellte ist ein junger Mann der die Rechte am Schwertgriff hat und an dessen breiter Hutkrümpe ein aus G. und F. gebildeter Namenszug steht, den Hintergrund und die Umrahmung bildet Renaissancearchitektur. Ganz dasselbe Gesicht erscheint aber auf einer mit dem Monogramm des Ambrosius und dem Jahr 1517 bezeichneten, leicht colorirten Zeichnung in Basel. Ebenda befinden sich von der Hand des Ambrosius noch zwei Frauenköpfe in Silberstift, gleichfalls anziehende Proben Holbein'scher Richtung, aber gegen Arbeiten in derselben Technik von Vater und Bruder an Entschiedenheit und Sicherheit etwas zurückstehend: zwei Frauenköpfe, neben dem einen die Jahreszahl 1518 und der Name ANNE. Unter den Entwürfen für Glasmalereien im Baseler Museum, welche dem Hans Holbein zugeschrieben werden, darf man wohl einige eher dem Ambrosius beimessen³⁾, ebenso eine nicht öffentlich ausgestellte Zeichnung⁴⁾, welche dadurch besonders interessant ist, daß sie in einer freien, überall in den Holbein'schen Charakter übersetzten Nachahmung von Lucas van Leyden's figurenreichem Kupferstich des Eccehomo⁵⁾ besteht. Es sind manche Änderungen vorgenommen, die Gestalten sind meist kräftiger und gedrungener, der Christus besser, die Kinder lebendiger, endlich ist überall Renaissance-Ornament an Stelle des gothischen getreten.

Die früheste urkundliche Erwähnung des Ambrosius kommt in einer Zeugen-Aussage vor. Um den 25. Juli 1516 waren Ambrosius, der Bildhauer Bastian Lepzelter und Andere in dem Hause des Malers Hans Herbster, von dem wir oben sprachen, zusammen und schickten

¹⁾ Diese Vermuthung hatte zuerst Herr E. His. — Vgl. auch A. von Zahn. Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, V. S. 197.

²⁾ Die Gemäldesammlung in der Kais. Ermitage zu St. Petersburg. München, 1864, S. 131. — Vgl. A. v. Zahn a. a. O. — Ich kenne das Original nicht aus eigener Anschauung, sondern habe nur eine Zeichnung von Zahn gesehen.

³⁾ Vgl. Verz. d. Werke. Bd. II.

⁴⁾ Band U. II. Nr. 3.

⁵⁾ Bartsch 71.

einen Knaben nach Wein. Ein Schneider Andreas Huber, den der Knabe antraf, rief aus: »Warum zehrt Bastian Lepzelter nicht mit mir? was will er bei den ohnmächtigen Schwaben thun, sie werden ihm noch den Lohn geben.« Diese Geschichte kam am 26. September vor Gericht, und »Ambrosy Holbein von augspurg, ein maler« wird als Zeuge vernommen¹⁾.

Vielleicht arbeitete er Anfangs bei Herbstler als Gefelle. Dann steht am 24. Februar des folgenden Jahres sein Eintritt in die Zunft zum Himmel, welcher die Maler, Glafer, Sattler und Scherer angehörten, in dem rothen Buch derselben verzeichnet. »Item Es hatt entfangen vff sammt mattistag die zunfft ambrosys Holbain maler von augspurg In dem xvij For.«. Es gab eine Rathsverordnung von 1487, wonach jedem, der in eine Zunft eintrat, bei seinem Eide geboten werden sollte, sein Bürgerrecht in einem Monat auch zu kaufen, »ohne einige Widerrede und Widersprechen«²⁾. Ambrosius kam dieser Bestimmung erst am 6. Juni 1518 nach. Von dem Einkaufsgelde von vier Gulden zahlte er nur einen Gulden baar und für den Rest wurde der erwähnte Goldschmied Jörg Schweiger, der sich also seines jüngeren Landsmannes annahm, Bürge. Dann aber hören alle Nachrichten von Ambrosius Holbein auf; länger als bis zum Anfang des Jahres 1519 läßt er sich auch in Arbeiten nicht verfolgen³⁾. Er mag Basel verlassen haben oder früh gestorben sein.

¹⁾ E. His, die Baseler Archive, a. a. O.

²⁾ Ochs, Geschichte von Basel V, S. 38.

³⁾ Vgl. Cap. IX. gegen Ende.

Bonifacius Amerbach. (Basel.)

VII.

Hans Holbein der Jüngere. Wandbilder in Luzern und Basel.

Im Jahre 1517 finden wir Hans Holbein den Jüngeren in Luzern. In dem Gesellschaftsbuche der Luzerner St. Lucasbruderschaft ist freilich seine Aufnahme ohne Zeitangabe bloß mit den Worten eingetragen: *Meister Hanns Holbein hat j gulden gen^t*, aber am 10. December 1517 kommt er im Gerichtsbuche vor: *„Item Caspar goldsmid vnnnd der Holbein soll jeder 5 fl. wils als sy vber ein andern zuckt hand.“*¹⁾ Hieran geht hervor, daß der Caspar war, wie aus dem Gerichtsbuche sonst hervorgeht, ein Raufbold, mit dem es leicht Handel setzen konnte.

1) Auffindung von Herrn Th. von Liebenau. Vgl. E. His, die Basler Archive 2. 2. O.

Dieselbe Jahrzahl kam sodann in dem neugebauten Hause des Schultheissen Jacob von Hertenstein¹⁾, das Holbein ausen und innen mit Waldgemälden schmückte, und zwar in einem Gemache neben dem Wappen des Erbauers vor. Das Geschlecht Hertenstein ist eines der ältesten in der Schweiz. Seine Stammburg stand bei Weggis auf einem steilen Felsen am Ufer des Vierwaldstädter Sees, was die Ursache des Namens ist. Es war immer der Eidgenossen Freund, und sein Bürgerrecht datirt von 1370. Jakob von Hertenstein, der Erbauer dieses Hauses, war der Sohn jenes Schultheissen Caspar von Hertenstein, der die Nachhut in der Schlacht von Murten führte, wurde selber Schultheiss im Jahre 1515 und befehligte im selben Jahre die Luzerner in der Schlacht von Marignano²⁾. Das Haus stand bis 1824 wohl erhalten; in diesem Jahre aber wurde es abgetragen, um einem Neubau Platz zu machen. Ein kunstliebender Offizier, Oberst May von Büren, liefs, um wenigstens eine Erinnerung an dies herrlichste Denkmal der Stadt zu bewahren, schnell Zeichnungen nach den Bildern machen und trat mit Usteri und Ulrich Hegner in Correspondenz, um eine Publication zu veranstalten. Das Unternehmen kam nicht zu Stande, wohl weil die Nachbildungen sehr unzureichend waren. Oberst May schenkte diese endlich am 23. Juni 1851 der Luzerner Bürgerbibliothek³⁾.

Ein ähnliches Loos hat Alles getroffen, was Holbein im Fache der Wandmalerei hervorgebracht, für die er besonders begabt war. Man mufs sich übrigens nicht denken, dafs in Deutschland damals die Stellung der Wandmalerei ähnlich gewesen, wie gleichzeitig in Italien und heutzutage bei uns. Nicht als »monumentale Aufgaben«, das Höchste was ihnen geboten werden konnte, sahen die Künstler unserer Vorzeit solche Aufträge an. Nirgend fast standen sie so sehr mitten im Handwerk; es waren Arbeiten, die rein decorative Zwecke erfüllen sollten. Sie wurden nicht besonders geachtet und nicht besonders bezahlt. Wie darüber die öffentliche Meinung lautete, geht am deutlichsten aus einem späteren Schreiben des Baseler Rathes (vom Jahre 1538) an Holbein hervor, wo ihm gesagt wird, seine Kunst und Arbeit sei weit mehr werth, als dafs sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle⁴⁾. Dennoch wandte der junge

¹⁾ Nicht Hartenstein, wie man seit Hegner überall lieft.

²⁾ Kasimir Pfyster, Geschichte der Stadt und des Cantons Luzern. Zürich 1850. — v. Balthasar, Historische, Topographische und Oekonomische Merkwürdigkeiten des Cantons Luzern. 1785.

³⁾ Nach diesen Copien ist eine Restauration der ganzen Fassade auf Veranlassung von Dr. E. His photographirt worden. — Im Besitz der Familie Knörr, welcher das Haus gehört, befindet sich (nach Mittheilung des Herrn Professor Vögelin) ein zweites Album des Hauses, dessen Blätter aber colorirt sind, und zwar mit sichtlichem Bestreben, dem Originale nahe zu kommen.

⁴⁾ Vergl. Cap. XXI.

Künstler dieser Arbeit die volle Luft und Kraft zu. Sie ist hinsichtlich des Gegenständlichen ebenso merkwürdig, wie hinsichtlich des künstlerischen Stils. Freilich — wie spärliche und ungenügende Spuren des einst Vorhandenen sind jene Nachzeichnungen, aus denen man sich mühsam die alte Pracht und Schönheit zusammen buchstabiren muß! Nur über Idee, Composition und Gesamttordnung kann man aus denselben ein Urtheil gewinnen.

Die in der Fensterstellung unregelmäßige und durch nichts ausgezeichnete Fassade ist in ihrer ganzen Ausdehnung mit Bildern bedeckt. In ornamentaler Hinsicht waltet große Schlichtheit, die einzelnen Bildfelder der oberen Reihen sind von einfachen Pilastern umschlossen. Dem Gegenstande nach sind alle Darstellungen profanen Charakters, aber sie sind nicht mehr aus der Phantasiewelt des Volkshumors gegriffen, wie die ersten Baseler Arbeiten, sondern aus der Sage und Geschichte des klassischen Alterthums. Auch das Mittelalter war mit vielen dieser Stoffe vertraut, aber Holbein stand schon unter dem Einfluß der modernen humanistischen Richtung, indem er sich ihnen zuwendete, und zeigt sich theilweise auch von der Renaissance-Kunst Italiens berührt. Die Wand des Erdgeschosses war leer geblieben, das erste Stockwerk darüber, ganz von Fenstern aufgezehrt, bot nur für drei allegorische Frauengestalten antikisirenden Charakters Raum. Die Fenster zur Linken werden durch Renaissanceornamente mit Genien gekrönt, rechts zieht sich ein Fries hin, der einen anmuthigen und bewegten Kampf zwischen bewaffneten Knaben darstellt. Vier Felder neben und zwischen den Fenstern des zweiten Stocks enthalten in einer Bogeneinfassung jedesmal das Wappen des Hertenstein, nach der Reihe mit denen seiner vier Gemahlinnen verbunden; diese sind Verena Seevogel von Wildenstein, nach der Inschrift 1489, Anna Mangold von Sandeck, 1495, Urfula von Wattenwyl 1512, Anna von Hallwyl, 1514 mit ihm vermählt. Über dieser Fensterreihe zieht sich, durch Pilaster in einzelne Gruppen getrennt, ein antiker Triumphzug hin, eine Nachbildung von Andrea Mantegna's Triumphzug des Cäsar, damals im Palast zu Mantua, jetzt in Hampton Court. Holbein kannte aber nicht die großen Original-Cartons, sondern hat alle seine Motive aus den drei von Mantegna selbst in Kupfer gestochenen Epifoden geschöpft (Bartsch II—13). Wir sehen Posaunenbläser, Männer mit Palmenzweigen, Elephanten; kostbare Beutestücke und eroberte Rüstungen werden daher geschleppt, und an Stelle des Triumphators auf dem Siegeswagen, der in den Stichen nicht vorkommt, zeigt Holbein eine edle, junge Kriegerfigur, Mantegna's Blatt Nr. 11 nachgebildet, einer Epifode, die in den Cartons nicht Verwendung gefunden hat. Die Fenster des dritten Stockwerks endlich sind durch fünf Bilder mit Darstellungen aus der griechischen und römischen Geschichte, diesmal aber in der Tracht des 16. Jahrhunderts,

eingeschlossen. Alles Beispiele großartiger antiker Gesinnung. Das erste ist die Erzählung vom Schulmeister von Falerii, welcher die ihm anvertrauten Kinder in das Lager des Camillus geführt hatte, doch von diesem, der so verbrecherische Mittel verschmähte, zurückgewiesen ward ¹⁾. Wir sehen den Schulmeister, wie er mit gebundenen Händen den Knaben, die er verrathen wollte, ausgeliefert ist und wie sie ihn mit Ruthen nach Falerii zurückpeitschen. Darauf erblicken wir eine Frau, die vor den Richtern stehend sich der Aussage weigert und mit der Hand nach dem Munde weist, als wolle sie zeigen, daß ihr die Zunge fehle. Es ist Leäna, die Geliebte der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, die sich durch die größten Martern nicht zum Zeugniß wider sie verleiten liefs, nach mittelalterlicher Auffassung sich selbst die Zunge abbiss, um nichts verrathen zu können, und welcher dann die Athener, da sie diese That ehren und doch keiner Buhlerin eine Statue setzen wollten, in Anspielung auf ihren Namen unter dem Sinnbilde einer zungenlosen Löwin ein Denkmal errichteten ²⁾. Es folgt Mucius Scävola, der, von Landsknechten umgeben, die Hand in das Feuer hält; im Hintergrund derselbe noch einmal, wie er den Schreiber des Porfenna, den er für den König hält, durchbohrt. Dann sehen wir Lucretia, die, vor ihrem Gatten knieend, sich ersticht. Endlich Marcus Curtius, der zum freiwilligen Opfertod in den Abgrund springt.

Noch haben wir aber die Hauptdarstellung des Ganzen unerwähnt gelassen, ein großes Feld, das, bei entsprechender Breite, vom Fenster-schluss des zweiten Stockwerkes bis nahe an den des dritten geht, wo es unter dem mittelften Bilde des Triumphzuges seinen Ab-schluss findet. Dieses Centrum der Façade ist am bedeutfamsten hervorgehoben, auch in architektonischer Hinsicht: hier baut sich eine Kuppel-halle auf, die sich gegen vorn in einer Säulenstellung öffnet. Diese Anordnung giebt dem Ganzen einen leichten, luftigen Charakter und hebt den unerfreulichen, schweren Eindruck auf, der sonst dadurch entstanden sein müßte, daß hier über dem Mittelfenster des zweiten Geschosses eine breite kahle Wandfläche bis oben hinsteigt. Mit seltenem Geschick bewegen sich die agierenden Personen so, daß sie durch die Säulen nicht verdeckt werden, und daß hierdurch die Composition nicht zerklüftet wird. Der Gegenstand des Bildes ist eine damals häufig wiederkehrende Erzählung, die Holbein offenbar aus dem mittelalterlichen Legendenbuch »Gesta Romanorum« geschöpft hat, von welchem auch 1498 bei Hans Schobser in Augsburg die erste deutsche Uebersetzung erschien ³⁾. Drei Königsöhnen

¹⁾ Livius V. 27.

²⁾ Pausanias I. 23. Plinius XXXIV. 8.

³⁾ »Das buch Gesta Romanorum, der römer. von den geschichten. oder geschehen dingen, gaistlichen vnd weltlichen.« Nach der gewöhnlichen Anordnung bildet die Geschichte das

hat der sterbende Vater das Wort zurückgelassen, zwei feien Bastarde und nur Einer sein rechtes Kind. Um den Streit über die Herrschaft zu entscheiden, wird ihnen nun aufgegeben, nach dem Leichnam ihres Vaters um die Wette zu schießen. Auch andere Künstler haben dies Thema behandelt, stets aber wirkt der nackte Leichnam unschön, der als Zielscheibe aufgehängt ist. Holbein hat das gefühlt; im vollen königlichen Ornat, die Krone auf dem Haupte, mit majestätisch niederwallendem Barte, sitzt der todte Vater da, eine erhabene Figur; einer der Söhne hat bereits seinen Probeschuß gethan und zeigt auf den Pfeil hin, den er mitten in des Vaters Herz geschneilt, eben legt auch der zweite an, aber der dritte kann es nicht über sich gewinnen, an diesem Kampfe Theil zu nehmen, der so tief sein heiligstes Gefühl verletzt. Lieber will er der Hoffnung auf den Thron entsagen und unwillig bricht er seinen Bogen entzwei. Des Volkes Edle und Aelteste, die im Kreise umhersitzen, blicken bedeutungsvoll auf ihn, denn er ist es, der die Probe bestanden hat. Selbst die schlechte Copie läßt deutlich erkennen, welche klare Lebendigkeit, spannende Bewegung und Gewalt des Ausdruckes in diesem Bilde lebten.

An der Façade sollte Alles auf Pracht und Repräsentation gerichtet sein; diese Anforderungen erfüllten die profangeschichtlichen Szenen. Was dagegen von den Malereien des Inneren bei der Abtragung des Hauses noch erhalten da stand — vieles war durch Bauveränderungen schon vorher zu Grunde gegangen — zerfällt in zwei Theile: erstens religiöse Bilder, zweitens Szenen aus dem gewöhnlichen Leben oder aus dem Gebiete des ausgelasseneren Humors. Jene befanden sich in einem Gemach, das wohl früher die Hauskapelle gewesen war. In einer Landschaft erscheinen einem höchst realistisch aufgefaßten Hirten die vierzehn Nothhelfer, welche das Christuskind umgeben. Diese Darstellung ist besonders interessant, denn die vierzehn Nothhelfer sind wohl öfters gemeinsam abgebildet, aber dies bestimmte legendarische Ereigniß kommt kaum wieder in Bildern dieser Zeit vor. Aus der Usterischen Correspondenz ist denn auch ersichtlich, daß man sich damals über diese Vorstellung, wie über die Leäna und das Hauptbild der Façade, den Kopf zerbrach. Die Verehrung der vierzehn Nothhelfer beruht nicht auf kirchlichen Bestimmungen, sondern auf einer Vorliebe des Volkes und knüpft sich besonders an die schön gelegene, auch heutigen Vergnügensreisenden wohlbekannte Wallfahrtskirche Vierzehnheligen in der Gegend

45. Cap., handelt aber, statt von dreien, von vier Königssöhnen. Auch Hans Sachs hat sie später behandelt. Vgl. Sotzmann, Deutsches Kunstblatt 1851, S. 294. »Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Titel alter Kupferstiche und Holzschnitte.« — Unter Anderen haben M. Zayffinger (Bartich 4, dort irrig Tod des heil. Sebastian genannt) und Hans Baldung Grien (Handzeichnung im Berliner Museum) den Gegenstand behandelt; von Italienern z. B. Francesco Ubertini, Dresdener Gallerie Nr. 42.

von Bamberg. So wie dies Bild sie sehen läßt, sollen sie dort im Jahre 1445 einem Hirten erschienen sein. Abt Johann von Langheim liefs ihnen darauf eine Capelle erbauen, und Papst Nicolaus V. machte später der Wallfahrtslust des Volkes die Concession, Privilegien und Ablass mit dieser Stätte zu verknüpfen, obgleich noch katholische Kirchenschriftsteller des 16. Jahrhunderts die ganze Sache einen berühmten Götzendienst nennen ¹⁾. Ein zweites Gemälde enthält die Stifterfamilie, Mann, Frau, einen Jüngling und zwei Knaben, welche vor sieben männlichen Heiligen, Sebastian, Rochus, Petrus Martyr, Hieronymus, Leodegarius, dem Patron von Luzern, Benedictus und dem Kirchenpatron Mauritius, knien; ein drittes das Fragment einer Proceßion vor einer in bergiger Gegend gelegenen Stadt.

Ein großer Saal daneben, der bei der Zerstörung noch ganz im ursprünglichen Zustande war, hat mehrere Jagdszenen enthalten; auf den Landschaften des Hintergrundes kommt mehrmals ein malerisch an einem See gelegenes Schloß vor, in welchem man deutlich Buonas bei Cham am Zugersee erkennt, das der Familie gehörte und von Jacob von Hertenstein nach einem Brande wieder aufgebaut worden war ²⁾. Zur Seite des Kamins befand sich die beliebte Darstellung des Jungbrunnens. Die bekannteste Behandlung dieses Gegenstandes ist ein Gemälde von Lucas Cranach in der Berliner Gallerie, auf welchem sehr launig zu sehen ist, wie die alten Weiber, je weiter sie in dem Bassin vordringen, immer jugendlicher werden, wie sie dann in voller Schönheit heraussteigen, von galanten Rittern empfangen werden und zur Toilette in die Zelte schlüpfen, um sich dann von neuem allen Freuden dieser Welt hinzugeben, mit den Cavalieren an wohlbesetzter Tafel zu schmaufen, auf der Wiese zu tanzen und hinter dem Gebüsch zu verschwinden. In Holbein's Bild herrschte, im Vergleich hierzu, kein so lüsteres, neckisches Spiel, aber ein mehr kerniger, derber Humor. Der empfehlenswerthe aller Gesundbrunnen ist nicht dem schönen Geschlecht allein vorbehalten, Frauen und Männer sitzen neben einander darin, die Einen noch alt, die Anderen bereits verjüngt. In der Mitte des runden Bassins steht ein Pfeiler, dessen Wetterfahne das Wappen des Schultheißen Hertenstein nebst dem seiner vierten Gemahlin, dem Hallwyl'schen, schmückt. Zahlreiche Alte beiderlei Geschlechtes kommen von allen Seiten herzu, in Karren gefahren, auf dem Buckel getragen, auf einem Esel reitend. Das Köstlichste darunter ist ein überaus

¹⁾ G. Bruschii *Chronologia monasteriorum Germaniae*. Sulzbach 1582. S. 284: „Sub ejus (des Abtes Friedrich Heuglin) gubernatione coepit anno Domini 1445 celebre Idolion 14. Auxiliatorum in monte Staffelfeino prope Frankenthalense Abbatis Lankheimensis praedium, quod privilegiatum ac indulgentiis donatum est a Pontifice Max. Nicolao V.“ — Roppel, *Topographische Beschreibung des Hochstifts Bamberg*. 1800. I. S. 374.

²⁾ Mittheilung von Prof. Vögelin.

häßliches altes Weib in einem Tragekorb, das ihren eben so häßlichen Hund auf den Armen hat, um demselben gleichfalls das Verjüngungsbad angedeihen zu lassen. Noch ein Bild steht in Beziehung zu diesem, ein Karren mit vier Pferden, der lauter alte Männer und Weiber zur Wunderquelle schleppt; ein Lahmer hat sich hintenauf geschwungen, ein zweiter humpelt mühsam hinterher. Kriegsscenen, Ornamente und dergleichen in anderen Zimmern — fünf Räume mit mehr oder minder erhaltenen Malereien gab es im Ganzen — waren nur bruchstückweise da, so daß nichts hievon nachgebildet werden konnte.

Nur von einem der Façadenbilder, der Leäna vor den Richtern, ist eine Originalskizze da, im Baseler Museum. Ein Bruchstück ist auch noch von den Malereien übrig, Lucretia's Hand mit dem Dolch und Tarquinius Collatinus, der vor ihr steht, nebst einiger Architektur im Hintergrunde. Dies Ueberbleibsel ist im Hofe des Hauses am Stallgebäude eingemauert. Nachgedunkelt im Kopfe Tarquin's, sonst aber noch wohl erhalten, legt es von Holbein's breiter und kräftiger Pinfelführung wenigstens ein kleines Zeugniß ab¹⁾.

Eine Erinnerung an Luzern ist endlich noch die Zeichnung einer Madonna, offenbar zu einem Glasbilde, im Baseler Museum, die in der Ferne unverkennbar einen Blick auf jene Stadt mit ihrer großen bedeckten Brücke gewährt.

Da wir Holbein jetzt zu dem südlichsten Punkt, wo sein Aufenthalt nachweisbar ist, begleitet haben, müssen wir auf eine Frage, über die viel gestritten worden ist, eingehen, ob er nämlich in Italien war? Carel van Mander erklärt ausdrücklich: »Er ist in Italien nicht gewesen«. Hierauf können wir uns aber nicht unbedingt verlassen, da Mander stets nur bis zu einem gewissen Grade als Quelle gelten kann. Was er gewußt haben kann und woran er auch wohl hauptsächlich bei dieser Versicherung gedacht haben wird, ist, daß Holbein keinen wirklichen längeren Studien-Aufenthalt in Italien, wie Georg Pencz, Barthel Beham und manche Niederländer, gemacht hat. Aber es wäre wohl an einen kürzeren Besuch in der Lombardei zu denken. Diese Gefilde, in denen die Schweizer, schon von Kriegszügen her, halb zu Hause waren, ließen sich von Luzern in wenigen Tagereisen erreichen. In der Bestallungs-Urkunde Holbein's vom Jahr 1538, die wir später kennen lernen werden, ertheilt der Baseler Rath ihm die Erlaubniß, daß er die in der Heimat angefertigten Kunstwerke im Jahre ein-, zwei- oder dreimal »in Frankreich, England, Mailand und Nederland« fremden Herren zuführen und verkaufen möge.

¹⁾ Über die 1860 zu Luzern im Hause Corraggioni gefundenen Fresken, die mit Holbein nichts zu thun haben, vergl. des Verfassers Mittheilung, Recensionen über bildende Kunst, Wien, 1864, IV. Nr. 36.

Das beweist, wie leicht man in der Schweiz, so nahe den Grenzen von Deutschland, Burgund, Frankreich, Italien, an derartige Geschäftsreisen denken konnte. Vielleicht darf man aber noch mehr aus dieser Stelle schliessen, sie klingt wie eine Antwort auf Auseinandersetzungen des Künstlers, der als Beispiel für künftige Reiseziele die früher besuchten Gegenden angeführt haben mag¹⁾, denn in den andern dort genannten Ländern, in Frankreich, wie wir später sehen werden, in England und in den Niederlanden ist er gewesen, und so wohl auch im Mailändischen.

Denjenigen Italiener, dessen Einfluss schon an der Luzerner Façade hervortritt, konnte Holbein vielleicht hinreichend aus seinen Kupferstichen kennen lernen, diese aber studierte er gründlich. Andrea Mantegna ist ein Meister, der einen erziehenden Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen ausübte, und nicht blofs Italiener, sondern auch die Künstler des Nordens, vor allen Dürer und Holbein; haben von ihm gelernt. Seine Kupferstiche gehörten zu den ersten Boten der italienischen Renaissance, welche über die Alpen drangen. Bei Mantegna fanden die Deutschen zunächst einen Anklang an das, was sie selbst befassten, an den gewissenhaften Realismus, der auf strenges Festhalten des Wirklichen ausgeht. »Was für eine scharfe, sichere Gegenwart« — nach Goethe's Ausdruck — »in diesen Bildern!« Aber sie fanden zugleich das, was ihnen am meisten fehlte, was sie vor Allem brauchten: die vollständige Herrschaft über Gestalt und Bewegung, die strenge Prüfung jeder einzelnen Form und ihre Läuterung auf Grund antiker Vorbilder, ferner ein bis dahin unerreichtes Studium der Perspective, ja überhaupt die Verbindung ernster theoretischer Ausbildung mit der praktischen. Von nun an sehen wir wiederholt bei Holbein die Spuren dieses Vorbildes. Den Triumph des Cäsar hat er später nochmals für eine Dolchscheide benutzt. In vielen Gemälden, von denen im nächsten Abschnitt die Rede sein wird, kommen Anklänge an Mantegna vor, zum Beispiel in manchen Gestalten, ja auch vielfach in den Costümen auf dem Passionsgemälde. Die Wahl eines tiefen Augenpunkts, der den Boden unter den Füfsen der dargestellten Personen nicht sehen lässt, entnahm Holbein in dem Eccehomo unter den Passions-Zeichnungen, in den Orgelflügel²⁾ und in manchen Entwürfen für den Holzschnitt dem Mantegna, welcher durch diese Neuerung auch in Italien Aufsehen machte³⁾.

Daneben haben aber auch Berührungen mit der Mailänder Schule des Lionardo da Vinci stattgefunden. Wir werden im folgenden Abschnitt bei Holbein's Abendmahl die bestimmten Einwirkungen von Lionardo selbst und von Bernardino Luini kennen lernen, ferner zeigt Holbein sich

¹⁾ Hierauf hat zuerst Mr. Wornum, *Some accounts on the life and works of H. Holbein* . . . p. 164, aufmerksam gemacht.

²⁾ Vergl. Vasari. — Über Mantegna's perspectivische Studien vergl. Crowe und Cavalcasse, *History of painting in North Italy*, I. S. 330.

auch in der malerischen Behandlung, in dem Schmelz und in der Feinheit der Modellirung dieser Richtung vielfach verwandt. Vielleicht deutet es auch auf Bekanntschaft mit südlicheren Gegenden, daß Holbein von nun an mit besonderer Vorliebe Feigenbäume auf den Hintergründen seiner Bilder anwendet. Kann man annehmen, daß Holbein einige der lombardischen Fresken, daß er manche Bauwerke der norditalienischen Renaissance aus eigener Anschauung kannte, so wird dadurch vieles in seiner Entwicklung erklärt.

Im Herbst 1519 finden wir dann den Künstler wieder in Basel, wo er am 25. September in die Zunft zum Himmel aufgenommen wurde: *»Item es hat die Zunft entffangen Hans Holbein der molter vff suntag vor sant michels Dag im xv^{xix} jor vnd hat geschworen Der Zunft ordnung zu halten wie ein ander Zunftbruder der molter.«* Sein Wappen, ein Ochsenkopf auf gelbem Grunde, darüber ein rother Stern, ist noch auf der Zunftstube zu sehen. Am 25. Juni des folgenden Jahres wählt ihn die Zunft zu ihrem Stubenmeister. Ein paar Tage darauf, am 3. Juli, kommt Holbein der Verpflichtung nach, das Bürgerrecht zu erwerben: *»Item Zinstag vor Vlrici anno xx Ist Hans Holbeinen von Augspurg dem maler das burgerrecht glichenn. Et juravit pro ut moris est.«* Auch am 1. August 1520 finden wir den Künstler erwähnt, und zwar in einem Gerichtsprotokoll. Er wird verurtheilt, der Ehefrau eines Malers Michel Schumann eine Schuld von acht Pfund zu entrichten.

Kurz nach der Aufnahme in die Zunft vollendete Holbein eines der vorzüglichsten Bildnisse, die er gemalt, eine Arbeit, die kaum hinter den besten aus englischer Zeit zurücksteht: das Brustbild des Bonifacius Amerbach im Museum zu Basel.

Der Vater desselben, Hans Amerbach, war Buchdrucker, und zwar ein Mann, den nicht Gewinnfucht, sondern Liebe zur Wissenschaft in seinem Berufe leitete. Aus Reutlingen gebürtig, hatte er in Paris studirt, die Magisterwürde erlangt, dann eine Zeit lang in der Officin von Koberger in Nürnberg als Corrector gearbeitet und 1484 das Bürgerrecht in Basel erlangt. Seine Druckerei war bald eine der ersten in der Stadt, zur Lebensaufgabe hatte er sich die Herausgabe der Kirchenväter gemacht und dazu den Beistand der ersten Gelehrten gewonnen. Seine drei hochbegabten Söhne, Bruno, Basilius und Bonifacius erhielten eine gelehrte Erziehung, und der jüngste, Bonifacius, am 3. April 1495 geboren, zeichnete sich schon als Kind besonders aus¹⁾. In der berühmten Schule zu Schlettstadt herangebildet, trieb er dann in Basel das Studium des Griechischen unter dem Franciskaner Johann Conon, den sein Vater zur Herausgabe des Hieronymus benutzte, und machte dann

¹⁾ Fechter, Bonifacius Amerbach. Beiträge der Basler Historischen Gesellschaft, B. II. Woltmann, Holbein und seine Zeit.

seine Universitätsstudien in Freiburg im Breisgau durch, wo er bei dem berühmten Ulrich Zasius wohnte, der nicht nur sein Lehrer, sondern auch sein Freund wurde. Wie Zasius verband Amerbach das Studium der Rechtswissenschaft mit dem des classischen Alterthums. Später ging er mehrmals nach Avignon, um dort unter Alciat seine juristischen Studien zu vervollkommen, und erhielt 1524 eine Professur des Rechtes an der Baseler Universität.

Keiner wufste die Eigenschaften Amerbach's so sehr zu schätzen als Erasmus, dem er bald, nachdem dieser Basel zuerst besucht hatte, nahe befreundet ward. Des Bonifacius älterer Bruder, der 1519 gestorbene Bruno, stand dem ersten aller Gelehrten schon früher nahe. Zasius, den Erasmus hochhielt, empfahl ihm gleichfalls seinen Lieblingschüler, der für Erasmus die höchste Begeisterung empfand. Einen ganz Erasmischen Menschen¹⁾ nennt ihn Zasius in einem Briefe, und ein anderes Schreiben an Erasmus schließt er mit den Worten: »Lebe wohl und liebe unseren Bonifacius, der dich wie ein Gott verehrt.«²⁾ Amerbach wurde dann auch bald sein Vertrauter, der täglich Zutritt zu ihm hatte, und ihr Verhältniß blieb ein nahes, bis der Tod sie trennte. Ihn setzte Erasmus zu seinem Universalerben ein. Was ihm den Jüngling so werth machen mußte, war nicht nur dessen begeisterter Eifer für die Wissenschaft, der er gänzlich lebte, sondern auch seine liebenswürdige Persönlichkeit.

Nicht nur Amerbach's außerordentliche Begabung, durch welche er einst eine Zierde seines deutschen Vaterlandes sein würde, rühmt er in Briefen³⁾, sondern auch die Reinheit seines Wesens, seine Sitten, seine Redlichkeit, um derentwillen er den Leuten aller Art angenehm sein müsse. Sterben will ich, sagt er einmal, wenn ich je Einen gesehen habe, der reiner, aufrichtiger, dem Freunde freundschaftlicher als dieser Jüngling ist. An ihm, heißt es an einer Stelle, ist kein Fehler, als daß er über alles Maß bescheiden ist. Gewissenhaftigkeit, Pflichttreue, Sittenstrenge waren ihm schon aus dem Vaterhause anerzogen. Und doch war er weit entfernt, irgend etwas Pedantisches an sich zu haben. Auch die Gaben, welche dem gesellschaftlichen Verkehr zu statten kommen, befaß er in hohem Grade, und im Kreise talentvoller jüngerer Leute bildete er die Seele. Seine Lebhaftigkeit, sein Witz, sein dichterisches und musikalisches Talent machten ihn überall willkommen. Gern hörte man ihm zu, wenn er einen neuen Tanz auf der Laute spielte oder ein von ihm gedichtetes Lied nach der Melodie: »Adieu mes amors,« zur Laute sang. Äußerliche körperliche Vorzüge kamen hinzu, gleichzeitige Nachrichten nennen

¹⁾ Vom 9. August 1518.

²⁾ Vom 7. Mai 1516.

³⁾ An Alciat, besonders in denen von Ostern 1522, vom 31. März 1531 u. f. w.

ihn einen langen geraden Mann mit einem lieblichen Angesicht, der sich einer tapfern ernstlichen Red' bedient habe und in einem langen Kleid züchtig daher getreten sei¹⁾.

In dem Bildniss von Holbein's Hand treten uns die Zartheit und Anspruchslosigkeit seines Wesens, der entschiedene Charakter, der ihm bei aller Milde eigen war, entgegen. Die Züge sind edel, die große, stark vortretende Nase ist nicht unschön, der Mund fein geformt, und um das Kinn sproßt ein zarter blonder Bart, in dessen Behandlung der Künstler seine ganze Meisterschaft gezeigt hat. Sein Auge, welches nicht den Beschauer sucht, sondern ruhig gegen links blickt²⁾, leuchtet sanft und doch feurig, auf ein reiches, inneres Leben deutend. Die Tafel an einem Baumast zur Seite — eine solche lehrhafte Zuthat muß man der Zeit zu Gute halten! — enthält Verse, welche die Kunst des Malers und die Ähnlichkeit preisen, zugleich auch das Alter des Dargestellten, vierundzwanzig Jahre, angeben, sowie den vollen Namen Johannes Holbein und das Datum der Vollendung, den 14. October 1519. Amerbach hatte vor kurzem Freiburg bei drohender Seuche verlassen und war auf einige Zeit nach Basel zurückgekehrt.

Diese Arbeit, welche Holbein etwa im Alter von zweiundzwanzig Jahren vollendete, zeigt seine großen Eigenschaften im Bildniss bereits vollständig erreicht; die scharfe und klare Bestimmtheit der Formen und der Umrisse, die zarte, ihrer Wirkung überall sichere Modellirung, die staunenswerthe Feinheit bis in jeden einzelnen Zug, den Schmelz der Farbe, die auch in den Schattenpartien von ungetrübter Durchsichtigkeit ist³⁾. Im Vergleich zu späteren Porträten ist der Vortrag ein etwas breiterer.

Der Name Bonifacius Amerbach ist mit Holbein auch noch dadurch verknüpft, daß die größten Schätze des Baseler Museums, besonders an Holbein'schen Arbeiten, aus dem Besitz dieses Gelehrten stammen, der durch seinen gebildeten Kunstsinne den italienischen Humanisten näher als den deutschen stand. In einem Zeitraume von vielen Jahrzehnten, denn er lebte bis zum 1. Mai 1562, legte er den Grund zu einer Sammlung, die wohl auch durch den Nachlaß des Erasmus einigen Zuwuchs erhielt, denn dessen Porträt und einige Kunstgegenstände waren Alles, was der großmüthige Amerbach von dieser Erbschaft für sich behielt, das Übrige verwandte er zu Stiftungen und zu Geschenken, um das Andenken des

¹⁾ Pantaleon, Heldenbuch, Bd. III, schon von Hegner citirt.

²⁾ Unser Holzschnitt S. 137 nach Mechel's Stich, leider von der Gegenseite. Neuerdings ist das Bild meisterhaft von F. Weber gestochen.

³⁾ Mr. Wornum sagt richtig: 'This head I believe the painter has never surpassed, his art as a portrait painter perhaps here culminates in technical execution, especially as regarding transparency' (p. 114).

Freundes zu ehren. Die Sammlerthätigkeit wurde dann aber namentlich durch seinen Sohn Basilius fortgesetzt, die Inventare und Kataloge der Sammlung rühren von diesem her, in seiner Correspondenz kommt, was bei seinem Vater nicht der Fall ist, einiges auf die Kunst Bezügliches vor, wir erfahren manches über seine Bemühungen, in den Besitz von Kunstwerken zu gelangen¹⁾. Die Amerbach'sche Kunstkammer in der minderen Stadt Basel, denn in Kleinbasel lag sein Haus, war weit berühmt. Mitte des 17. Jahrhunderts sollte sie zum Verkauf kommen, und glücklicherweise erwarb sie im Jahre 1661 die Vaterstadt um den nach heutigen Begriffen sehr geringen Preis von 9000 Reichsthalern. Es waren 49 Gemälde, darunter 15 von Hans Holbein dem Jüngern; Gold- und Elfenbeingeräthe, Schnitzereien, Münzen u. s. w., ein Kasten mit 37 Schubladen voll Handzeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen, und hierunter wieder Holbein sehr stark vertreten durch 104 Originalzeichnungen, ein Skizzenbuch und das illustrierte Exemplar vom Lob der Narrheit, sowie durch 111 Holzschnitte nebst zwei Exemplaren von Bibel und Todtentanz²⁾. 1823, um das hier zu bemerken, wurde hiermit noch die Kunstkammer des Rechtsgelehrten Remigius Fesch vereinigt, dessen Collectaneen wir schon erwähnt. Er hatte 1667 aus seiner Sammlung von Bildern, Münzen, Kunstgegenständen und Antiquitäten sammt dem Hause, in dem sie sich befand, ein Fideicommiss gemacht, dessen Nießbrauch stets für einen Doctor der Rechte aus der Familie Fesch bestimmt war und das, wenn ein solcher nicht mehr vorhanden, Eigenthum der Universität werden sollte.

Bald nach der dauernden Niederlassung in Basel fand Holbein hier ebenso wie in Luzern zu Wandmalereien Gelegenheit. Aber von dem Allem ist auch hier nichts erhalten, nach Skizzen und Nachbildungen können wir uns höchstens ungefähr einen Begriff von seinen Erfindungen verschaffen. Welchen prächtigen Eindruck mögen Basel's Straßen gemacht haben, als von ihm gemalte Façaden mit ihrer Phantasiefülle und Farbenherrlichkeit noch erhalten dastanden.

Unter den Handzeichnungen im Louvre zu Paris befindet sich der Aufriss eines schmalen Giebelhauses mit Kindergenien, die Wappen und Festons halten, über dem Eingang; mit Säulen, die von römischen Kriegen umschlungen werden, mit figürlichen Darstellungen, Kämpfen zwischen Männern und Weibern und zwei sich beißenden Hunden, letztere unter dem Fenster des Erdgeschosses. Auf diese Episode bezieht sich vielleicht eine Stelle in den Ende des 16. Jahrhunderts gemachten Aufzeichnungen von Dr. Ludwig Iselin³⁾, wo es zum Beweise für die Leben-

¹⁾ Der Durchsicht des handschriftlichen Nachlasses hat Herr E. His manche interessante Notizen entnommen.

²⁾ Die Inventare vergl. in Band II. Beilagen.

³⁾ Aufgefunden von Herrn E. His. Vergl. Band II, Beilagen.

digkeit Holbein'scher Darstellungen heisst: »Er malte einen Hund, den vorbeilaufende Hunde anzubellen pflegten«.

Mehrere Entwürfe zu Façaden befinden sich im Baseler Museum. In den meisten greift er aber eine solche Aufgabe ganz anders an, als man es bisher gewohnt war. Er will nicht mehr bloß einen Bilderteppich ausbreiten, sondern er malt reiche Zauberpaläste, die um so glänzender werden, je schlichter die Wandfläche mit unregelmäßigen Fensteröffnungen war, die er vorfand. Reiche Säulen mit Friesen und Bildwerken steigen in die Höhe, Balkone springen vor und Arkaden scheinen sich zu vertiefen. Durch glänzende Perspectiven, durch scheinbares Vor- und Zurücktretenlassen der einzelnen Theile, täuscht der Künstler unser Auge über die ungleiche GröÙe und unregelmäßige Stellung der Fenster. Dafür ist das Bruchstück eines Façaden-Entwurfs mit einer thronenden Kaisergestalt ein schönes Beispiel¹⁾. Glänzender noch war ein bis Mitte des vorigen Jahrhunderts bestehendes Haus in der Eifengasse, nahe der Rheinbrücke, das nach einem der Bilder das Haus zum Tanz geheißen wurde, und für dessen Bemalung Holbein nach alten Nachrichten vierzig Gulden erhalten hatte²⁾. Ein großes Blatt im Baseler Museum³⁾ giebt die Durchzeichnung des Originalentwurfes.

Das Gebäude war ein Eckhaus, die linke schmalere Seite der Zeichnung stellt eine Façade gegen die Eifengasse dar. Die breiten Spitzbogenfenster und die schmale Eingangsthüre, welche sich am äußersten Ende der Front befindet, werden durch schwere, kurze Säulen umrahmt, Guirlanden ziehen sich von einer zur anderen. Dieser Vorbau und diese Verzierungen sind so geschickt angeordnet, daß die Spitzbögen dazwischen, welche mit dem Renaissancestil der Dekoration in Widerspruch stehen, sich ausnehmen, als seien sie bloß durch perspectivische Verkürzung entstanden. Ueber dem Architrav zieht sich ein breiter Streifen hin, bis zu den Fenstern des zweiten Geschosses hinaufgehend; er enthält den Bauertanz, welcher dem Hause den Namen gegeben. Ein Fensterchen über der Hausthüre schneidet in den Streifen ein. Daraus ist ein Tisch gemacht, auf welchem Bierkrug und Becher stehen, und gegen den die beiden Musikanten sich lehnen. Mit dem Dudelsack spielen sie auf; zu dieser Musik dreht sich Alt und Jung, lauter derbe, kurze, kräftige Gestalten in stürmischer Bewegung. Das jubelt und tummelt und jagt sich, weiÙ sich vor Übermuth gar nicht zu lassen. Die Hüte der Burschen, die Haare der Mädchen sind mit Blumen bekränzt. Im lustigen Reigen fehlt auch der Narr mit der Schellenkappe nicht. Zwischen den Fenstern des zweiten Geschosses

¹⁾ Saal der Handzeichnungen Nr. 26. Holzschnitt bei Lübke, deutsche Renaissance S. 59.

²⁾ Theodori Zwingeri methodus apodemica. Basel 1577. S. 199. Domus privata in platea ferri choream rusticam exhibet; a J. Holbenio XL florenorum stipendio depicta.

³⁾ Band U II, Nr. 6.

stehen antike Göttergestalten: Mars, Minerva, Venus und Amor und andere mehr. Darüber, auf Consolen ruhend, springt eine prächtige Balustrade vor, die sich unter den Fenstern des dritten Geschosses entlang zieht. Mit mehreren festlich geputzten Gestalten ist sie belebt, die darauf hinwandeln oder hinabschauen; ein Windspiel zwischen ihnen. Die Fenster dieser Reihe mit ihrer verschiedenen Höhe und Breite sind so geschickt in die großartigen Säulen- und Bogenstellungen gefügt, daß sie bald vor-, bald zurückzutreten scheinen. Auf den Gesimsen ruhen fabelhafte Wesen, ein Pfau, der in einen Fischleib ausgeht, oder Knaben in Delphine endigend, da steht auch der Farbentopf des Malers, als hätte er ihn oben nach der Arbeit vergessen. Hier wird der Abschluß des Ganzen durch eine Mauerkrönung mit kleinen Zinnen gebildet, aus welcher nur noch die Fenster des vierten und letzten Geschosses wie Thürmchen emporragen.

Die rechte Seite der Zeichnung stellt die Wand gegen das kleine Seitengäßchen vor. In den fensterlosen Raum zunächst der Ecke ist ein stolzes Portal hineingezaubert, aus dessen Tiefe eine breite Treppe emporsteigt. Darüber erscheint Curtius auf kräftigem Rosse, der sich eben in den Abgrund stürzen will; ein etwas tiefer stehender römischer Krieger duckt sich, als fürchte er, der Reiter möge ihm auf den Kopf springen. Der anstoßende Theil des Erdgeschosses zeigt nur kleine Luken, keine Fenster, wohl weil hier die Stallung lag. Holbein läßt uns zwischen Pilastrern mit Flachbögen scheinbar hineinblicken. Hinter einer Brustwehr sehen wir den ruhenden Stallknecht und ein Pferd. Der Ring, an welchen dieses gebunden ist, haftet am Fuß einer mächtigen Säule, die weiter hinaufwächst, so hoch wie das ganze Haus, mit einer Figur der Hebe gekrönt. Über dem Gebälk des Untergeschosses, zwischen den Fenstern des nächsten, steht ein dickbäuchiger, bekränzter Bacchusknabe, die Weinschale in der Linken; zu seinen Füßen das Faß und ein zweiter Knabe, der eingeschlummert daliegt, weil er schon des Guten zuviel gethan. Nicht weit davon schleicht ein Kätzchen, welches eine Maus zwischen den Zähnen hat. Von hier aus setzt sich nun eine strengere Pilastrarchitektur bis zum Dachgesims fort.

Die Baseler Sammlung enthält noch manches auf dies Haus Bezügliche, eine Zeichnung zum Stallknecht in Copie, eine Aquarellcopie des Bauerntanzes, endlich aber auch eine schöne getuschte Originalzeichnung zu der oberen Partie der Hauptfront. Hier ist Einiges geändert, das Architektonische noch besser durchgearbeitet. Ein breites Fenster, das auf der andern Zeichnung vorzutreten scheint, ist hier in die Tiefe gerückt, als Schlufspunkt einer Säulen- und Bogen-Perspective (vergl. die Abbildung).

Als Holbein 1538 von England nach der Heimat kam, nannte er, wie Iselin's Notizen melden, von eigenen früheren Arbeiten nur das Haus zum Tanz »ein wenig gut«. In der That finden wir ihn hier im Voll-

besitz des Renaissancestils; mit glänzender Einbildungskraft, froher Laune, frischer Weltluft weiß er diese Fülle von Motiven: Architektonisches, Gestalten aus dem classischen Vorstellungskreise, Episoden aus dem Volksleben, zu einem bunten und reichen Ganzen zu verschmelzen. Aber das

Entwurf für das Haus zum Tanz. (Basel.)

Spiel der Phantasie wird durch strenges Gesetz in Schranken gehalten, so reizvoll sich dieses auch verbirgt. Man kann sagen, diese Composition ist ein glänzendes Concertstück, das bald pathetisch und getragen, bald neckisch und jubelnd mit vollem Orchester einherrauscht.

Ein ebenso bedeutendes Werk der Wandmalerei, das gleichfalls zu Grunde gegangen, war die Ausmalung des Hauptsaales im Rath-

haufe. Schon bei jenem spätern Besuch in Basel, von dem wir oben sprachen, äußerte Holbein die Absicht, das Ganze auf eigene Kosten von neuem zu malen, so daß die Bilder wohl schon damals gelitten hatten. Dennoch sprach Wurstisen in seiner 1577 erschienenen Chronik davon, daß »Schilderungen der ausgewähltesten Dinge von des deutschen Apelles Hand« den Grofs-Rath-Saal schmückten. Zwei Jahre später fand es sich bereits, daß das gröfste Stück von allen durch »das Wetter wüß geschändet« sei und gänzlichen Untergang drohe. Es wurde daher der Maler Hans Bock beauftragt, eine Copie in Oel auf Leinwand davon anzufertigen, die über das Original gehängt werden könne. Später erlischt die Kunde von sämmtlichen Gemälden; der Feuchtigkeit des Lokals scheinen auch die übrigen zum Opfer gefallen zu sein. Jede Ahnung von ihnen war verschwunden, als man im Jahre 1817 bei Entfernung einer alten Tapete spärliche Überreste der Malereien entdeckte¹⁾. Was davon zu retten war — nur wenige Köpfe —, wird auf dem Museum bewahrt. Dennoch ist es möglich, uns fast von sämmtlichen Compositionen einen Begriff zu machen. Leicht colorirte Federzeichnungen, zum kleineren Theil Originale, zum gröfsern wohl Durchzeichnungen nach solchen, sind von allen Hauptbildern mit Ausnahme eines einzigen vorhanden, und dies kommt wieder unter den kleinen modernen Copien vor, welche die Birmann'sche Kunsthandlung bei Auffindung der Überreste durch Hieronymus Hefs nach dreien der Bilder anfertigen liefs, und die wir jetzt im Vorfaal des Museums finden²⁾.

Das Rathhaus von Basel gehört noch heut zu den interessantesten Denkmälern der Stadt. Es ist unregelmäfsig gebaut, stammt aus sehr verschiedenen Zeiten und liegt am Bergabhang, so daß seine vielen Höfe und Flügel auf ganz ungleichem Niveau stehen. Ein malerischer Anblick bietet sich vom Markt her auf das romantische spätgothische Bauwerk dar, dessen Erdgeschofs in der Mitte aus einer breiten offenen Halle besteht, in drei stolzen Spitzbögen sich öffnend und den Durchblick nach dem Hofe gewährend, aus dem die offene Treppe emporsteigt. Die untere Bogenhalle, die Laube oberhalb der Treppe und manche Räume des Innern, ja zum Theil auch die Façade, sind noch heut mit Wandmalereien geziert. Aber diese gehören nicht mehr Holbein, sondern theils schon früherer Zeit, theils dem Ende des 16. Jahrhunderts, dem damaligen Baseler Maler Hans Bock und seinen Söhnen, an.

Der Aufwand, mit welchem Ausbau und Verzierung des Rathhauses betrieben wurden, sind die sichtbaren Folgen von Basel's politischem Auf-

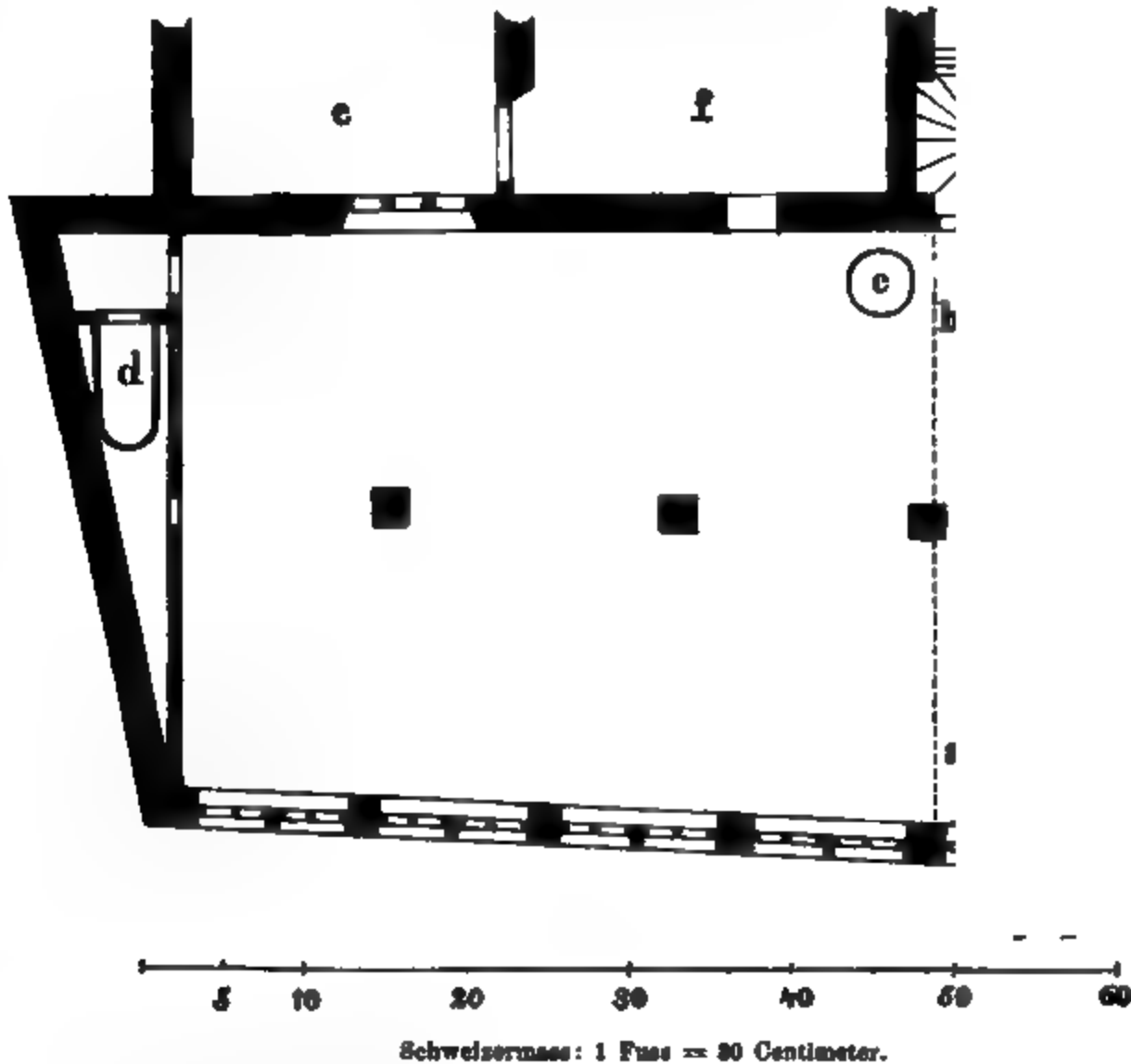
¹⁾ Epitome historiae Basiliensis.

²⁾ Hegner S. 71 f.

³⁾ Andere Exemplare im Museum zu Weimar.

schwung. Schon 1504 wurde der Umbau beschlossen, 1508—1511 der vordere Theil gänzlich erneuert, während die Herstellung des Innern sich noch etwas hinauszog. Es war am 12. März 1521, als der Grosse Rath, der sich bis dahin bei den Augustinern versammelt hatte, zum erstenmal im neuen Saal auf dem Rathhause tagen konnte¹⁾, und die ersten Beschlüsse, welche er an diesem Tage faßte, betrafen die früher erwähnte

Grundriß des Rathsaales:



a. n. b. Jetzige Abgrenzung des Saales. — c. Jetziger Ofen. — d. Alter Ofen. — e. Hölle. — f. Rechnungskammer, jetzt Austrittskammer. — g. Ehemaliges Treppenhaus. — h. Hölle. — i. Treppe auf den offenen Gang zum vorderen Rathhaus.

Verfassungsänderung im demokratischen Sinne²⁾. Damals war Jacob Meyer zum Hafen, den Holbein früher gemalt hatte, noch Bürgermeister. Wenige Monate später, am 15. Juni, wird der Vertrag über die Ausmalung des Saales mit dem Künstler abgeschlossen³⁾. Es wird festgesetzt, daß er für die ganze Arbeit 120 Gulden erhält; gleichzeitig (am 15. Juni) werden ihm durch die »Drei-Herrn,« wie die Mitglieder des

¹⁾ Ochs V, S. 396.

²⁾ Vergl. S. 129. Ochs V, S. 346 f.

³⁾ Rathrechnungen, aufgefunden von E. His.

Finanzcollegiums hießen, im Voraus 40 Gulden darauf gezahlt, was — wie es in den Rechnungen heist — den Gulden zu einem Baseler Pfund fünf Schilling gerechnet, 50 Pfund mache. Die nächsten Zahlungen finden in kleineren Raten am 20. Juli und 14. September dieses, wie am 12. April, 16. Juni, 23. August und 29. November des folgenden Jahres statt. Im Winter, wo kein Zahlungstermin vorkommt, war Holbein natürlich genöthigt, diese Arbeit abzuberechnen.

Der Rathsaal, in welchem die Bilder sich befanden, ist jetzt gegen früher sehr verändert. Er bestand aus einem unregelmäßigen Viereck, dessen Tiefe im Lichten 34 Fuß, die mittlere Breite 65, die Höhe $12\frac{1}{2}$ Fuß betrug. Jetzt ist der Raum fast doppelt so hoch, aber minder breit. Der dem südlich anstoßenden »Hause zum Hafen« zunächst gelegene Theil, von 16 Fuß mittlerer Breite, ist nämlich später abgezweigt und zum Treppenhause eingerichtet worden. Drei in der Mitte stehende Pfeiler trugen die Decke. Die eine der beiden langen Wände enthielt die großen Fenster gegen den vorderen Hof sowie die Thüren gegen die Haupttreppe. Die lange Wand gegenüber, auch durch zwei Fenster und zwei Thüren unterbrochen, und die schräg stehenden schmalen Wände enthielten die Gemälde. Der Raum an sich zeichnete sich in architektonischer Hinsicht durch nichts aus, und es war also die Sache des Malers, das nachzuholen, was der Baumeister verfäulmt hatte. Wie gut Holbein sich darauf verstand, wissen wir von den Façadenmalereien. In eine luftige, prächtige Halle, nach allen Seiten offen, zaubert er den Saal um. Großartige Säulen scheiden die einzelnen Bildfelder; fünf kleinere Zwischengemälde enthalten einzelne Gestalten, die in gewölbten Nischen stehen. Bei den sechs Hauptgemälden aber blickt man aus der Architektur hinaus. Etwas entfernter gehen ihre Handlungen vor sich, in freier Landschaft oder in hohen, majestätischen Säulenhallen mit weiter Perspective, welche den Blick anmuthig täuscht.

Ihrem Inhalt nach gehören diese Gemälde von Holbein zu derselben Classe von Darstellungen, welche schon im 15. Jahrhundert namentlich in flandrischen Städten heimisch waren. Hier wurden häufig für die Säle der Stadthäuser, in denen Gericht gehalten ward, Beispiele strenger und unparteiischer Gerechtigkeit gemalt. Rogier van der Weyden schuf für Brüssel die jetzt untergegangenen Bilder in Leimfarben auf Leinwand: Trajan, der auf dem Feldzuge Halt macht, um über einen Mörder zu richten, und Graf Erkenbald, der auf dem Krankenbette seinen verbrecherischen Neffen mit eigener Hand tödtet; und zu jeder dieser Scenen ein Gegenstück, welches die göttliche Belohnung für diese Werke der Gerechtigkeit schilderte¹⁾. Dirk Bouts malte 1468 für den Rathhausaal

¹⁾ Über diese Werke und die Darstellungen ähnlichen Inhalts: G. Kinkel, die Brüsseler Rathhausbilder des Rogier van der Weyden und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern. Zürich 1867.

zu Löwen die jetzt im Brüsseler Museum befindlichen Ölbilder aus der Geschichte Otto's III., welche die Strafe für falsches Zeugniß schildern. Gerard David hatte die Rathstube zu Brügge durch zwei Gemälde, die Strafe des Richters Sifamnes, nach Herodot, geschmückt ¹⁾. Alle diese Bilder hatten zunächst einen didaktischen Zweck, aber sie gehören zugleich zu den ersten wichtigen Beispielen einer profanen Historienmalerei in dem modernen Sinne. Schon im Gegenstande waltet das Dramatische, obgleich eigentlich jene niederländischen Künstler mit Ausnahme Rogier's nicht viel Sinn für dramatische Auffassung besaßen. Hans Holbein dagegen war derselben fähig; bei ihm macht ferner das mythische Element in den Darstellungen einer rein historischen Auffassung Platz; endlich hatten seine Schöpfungen den stilistischen Vorzug, nicht aus einzelnen Staffeleigemälden zu bestehen, sondern ein zusammenhängendes Werk der monumentalen Malerei zu bilden, organisch gegliedert und disponirt, und daher geeignet, der harmonische Schmuck eines bestimmten Raumes zu sein.

Die Gegenstände wurden zunächst aus den Erzählungen des classischen Alterthums gewählt; es sind Geschichten, die auch dem Mittelalter nicht fremd waren, die jetzt aber der Humanismus wieder aus der Quelle schöpfte. Bei Auswahl der Stoffe wie bei Abfassung der lateinischen Inschriften ist gelehrter Beirath vorauszusetzen.

Als Repräsentanten großartiger Gerechtigkeitsliebe und zugleich einer herben republikanischen Tugend, die nicht ansteht, dem Gemeinwohl sich selbst zu opfern, sind zwei Gesetzgeber des alten griechischen Unteritaliens gewählt, von welchen Diodor ²⁾ und Aelian ³⁾ erzählen. Charondas von Catanea, Gesetzgeber der Stadt Thurii, war eines Tages, vom Lande zurückkehrend, in die Volksversammlung getreten, und hatte ganz darauf vergessen, daß er, wegen der Räuber draußen, mit einem Schwert umgürtet ging, während es durch sein eigenes Gesetz verboten war, Volksversammlungen bewaffnet zu betreten. Ein Gegner benutzte dies, ihm Vorwürfe zu machen, er aber rief: »Nein beim Zeus! das Gesetz soll Herr bleiben!« und stieß sich selbst sein Schwert in die Brust. Diesen Moment sehen wir vor uns; der Eindruck der That spricht sich mannigfaltig und lebendig in der umherstehenden Versammlung aus. Ein weiter Saal, dessen Balken von hohen Säulen getragen werden, bildet die Scene.

Zaleukos von Lokris, einer unteritalischen Stadt, zu deren Gesetzgeber er erwählt worden war, hatte besonders die strengsten Gesetze zur Wahrung der Sittlichkeit wie gegen den Luxus gegeben, und so die

¹⁾ Jetzt in der Akademie daselbst.

²⁾ Buch XII. 11—21.

³⁾ Claudii Aeliani variae historiae Lib. XIII. Cap. 24.

Strafe der Blendung auf den Ehebruch gesetzt. Sein eigener Sohn wurde beim Ehebruch ergriffen. »Als das der König hörte«, so erzählt ein mittelalterlicher Bericht, »da rührten sich seine Eingeweide, und er befahl, es sollten seinem Sohne beide Augen ausgerissen werden. Da sprachen die Großen des Reiches zu ihrem Herrn: Du hast nur einen einzigen Sohn, der dein Erbe ist; es würde ein Schaden für das ganze Reich sein, wenn dein Sohn seine Augen verlöre. Jener aber versetzte: Ist es euch nicht bekannt, daß ich dies Gesetz gegeben habe? es würde eine Schande für mich sein, das zu brechen, was ich einmal festgesetzt habe. Da nun aber mein Sohn der Erste ist, der gegen das Gesetz gethan hat, so soll er auch der Erste sein, der der Strafe unterliegt. Da sprachen die Weisen: Herr, um Gottes Willen bitten wir euch, daß ihr eures Sohnes schonet. Jener aber, durch ihre Bitten überwunden, erwiederte: Ihr Lieben, da es so ist, so höret mich: Meine Augen sind meines Sohnes Augen und so auch umgekehrt. Reißt also mein rechtes Auge heraus und das Linke meines Sohnes, dann ist das Gesetz erfüllt. Und also geschah es¹⁾«. Hier geht der Gegenstand allerdings so weit in das Gräßliche, daß er kaum noch erträglich ist, das heißt für uns, doch nicht für eine Zeit, die an christliche Marterscenen gewöhnt war. Der Künstler schildert die Aufregung des Volkes, sein Flehen, sein Staunen; dann die verschiedene Art, mit welcher beide, Vater und Sohn, die grausame Verstümmelung ertragen. Gerade der Moment, wo die Zangen eben das Auge packen wollen, ist gewählt. Der in den Stuhl gesunkene Missethäter in höfischer Tracht, von den Schergen gehalten, läßt Angst und Qual in seinem Gesicht zum Ausdruck kommen, im nächsten Momente wird er laut aufschreien. Der Vater aber mit dem ehrwürdigen Silberbart erwartet in der edelsten Fassung das, was er selbst sich auferlegt. Mit beiden Händen hält er sich fest an den Seitenlehnen seines Thrones und bietet alle Kraft auf, um dem Schmerz zu widerstehen. Der Vorgang spielt im Hofe des Königspalastes, welchen Prachtgebäude in wirkungsvoller Perspektive umschließen.

Die dritte Composition, welche wir nur in der späteren Nachbildung kennen, ist Curius Dentatus, der vor dem ländlichen Feuer knieend, die Gefandten der Samniter zurückweist. Er wendet sich gegen die fünf Männer, die ihm goldene Schalen und Gefäße voll Münzen bringen, um ihn zu bewegen vom Kampfe gegen die Ihrigen fern zu bleiben, und auf die Rüben zeigend, die er sich zum Mahl bereiten will, spricht er die Worte, die daneben stehen: *Malo haec in scitilibus meis esse et aurum habentibus imperare*, »ich habe lieber Rüben im Topfe und gebiete denen, die Gold haben.« Das geht vor in einer Bogenhalle mit Aussicht auf die Landschaft, doch etwas höher gelegen, wie eine Terrasse, unter der

¹⁾ Nach den *Gesta Romanorum* Cap. 50. Zaleukos wird hier »Zelongus« genannt.

man einen Mann in ländlicher Tracht stehen sieht, die Hand grüßend am Hut, einen kleinen Schild mit dem Wappen von Basel auf der Brust. Drei Köpfe der Gefandten sind noch unter den Bruchstücken der Originale vorhanden, aber im traurigsten Zustand.

Jedem Baseler, welcher damals dies Bild republikanischer Sitteneinfalt und unbeflecklicher Liebe zum Vaterlande erblickte, mußte etwas einfallen, das zu derselben Zeit in seiner Vaterstadt es wohl nöthig machte, an solche Beispiele zu erinnern: nämlich das tief eingreifende Unwesen der französischen Pensionen, welches kurz zuvor in Basel selbst heftiges Aergerniß gegeben und gesetzliches Einschreiten gegen die angesehensten Männer, auch gegen Jacob Meyer zum Hasen, wie wir später sehen werden, hervorgerufen hatte. Vielleicht hängt die Wahl dieses Bildes mit jenen politischen Vorgängen zusammen.

Ein viertes Gemälde, bedeutend schmaler als die vorigen, stellt nicht ein aufmunterndes, sondern ein abschreckendes Beispiel dar. Sapor, der Perferkönig, bedient sich des gefangenen Kaisers Valerian als Fußschemel, um sein Pferd zu besteigen¹⁾. Auf den Rücken des gekrönten Mannes mit dem ehrwürdigen Bart setzt er seinen Fuß; rohester Despotismus spricht aus seiner Haltung und seinem Gesicht; man blickt eine enge Strafe, in der sich das Gefolge drängt, hinab; vorn der Palaß mit gothischer Bogenhalle, der eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Aeußeren des Baseler Rathhauses selbst hat. Die Inschrift, welche sich auf der Skizze nicht vorfindet, steht in Tonjola's *Basilea sepulta*²⁾:

*Fratus recole, quod nobilis ira Leonis
In tibi substratos se negat esse feram.*

»Denk' im Zorne daran, daß der Grimm des edlen Löwen ihm verbietet, gegen Befiegte zu wüthen.« — Von den bis jetzt erwähnten Bildern ist nur zu diesem die Original-Skizze da, auf welcher der Sapor handschriftlich als ein Holzwart Matthis, eine andere Gestalt als Schankwirth Hans Conrad Wolleb bezeichnet ist. Holbein hat, wie die Italiener des 15. Jahrhunderts, auf den Wandbildern seine Mitbürger verewigt.

Die fünf Zwischenbilder, einzelne in Nischen stehende Gestalten, sind folgende: Christus, eine Tafel haltend, auf der die Worte stehen: *Quod tibi non vis fieri alteri non facias* (»Was du nicht willst, daß dir geschehe, thue keinem Andern«) König David mit dem Spruch: *Iuste judicate filii hominum!* (»Richtet recht ihr Söhne der Menschen«). Dann drei allegorische Figuren. Die Gerechtigkeit, eine Krone auf dem Haupte, das Schwert in der Rechten haltend, während die Waage ihr zu Füßen liegt, steht hinter einer Balustrade und zeigt mit der Linken auf die Inschrift: *O vos*

¹⁾ Saal der Handzeichnungen Nr. 25.

²⁾ Basel 1661. S. 382.

reigentes obliti, privatorum publica curate («O ihr Herrschenden, vergeßt des eigenen und sorgt für das öffentliche Wohl!«). Die Weisheit, eine Gestalt mit doppeltem Antlitz. In der Linken hält sie eine Fackel, in der Rechten ein Buch, worin die Worte stehen: *Inicium sapientie timor domini* («Anfang der Weisheit die Furcht des Herrn»); — ferner steht oben auf einem Schriftbände: *Experiri prius consilio quam armis praestat* («Es frommt, eher durch Rath als durch Waffen zu versuchen»). Endlich die Mäßigung mit der Überschrift: *Qui sibi plus licere vult quam deceat sue studet ruine* («Wer mehr genießen will als ihm zukommt, sinnt auch sein eigenes Verderben»). Dies junge Weib mit der leichten Gewandung und dem Kranz im Haar, aus mächtigem Krystallpokal eine Flüssigkeit in eine Flasche schüttend, ist ein Sinnbild der Mäßigkeit, welches die moderne Auffassung befremdet. Aber es ist die im Mittelalter und im 16. Jahrhundert gebräuchliche Darstellung; sie gießt Wasser in den Wein.

Tonjola führt in dem oben citirten Werk noch mehrere Inschriften an, die sich zu seiner Zeit im Grofsrathsaal befanden:

¹⁾ *Harpocratem quiquis huc intrat, praestet oportet:*

Nam nostra arcana promere jura vetant

(«Schweigen bewahre wer hier eintritt, denn unsere Geheimnisse laut werden zu lassen, verbietet das Gesetz.»)

²⁾ *Anacharfis de jure humano.*

Muscae flaminibus veluti capiuntur in istis,

Sed culices rumpunt viribus illa suis:

Legibus obstrictum sic vulgus inane tenetur,

Hasque levi infringunt impetu turba potens.

(«Anacharfis über die menschlichen Gesetze. Wie die Fliegen sich in diesen Geweben fangen, aber die Wespen sie mit ihren Kräften zerreißen, so wird das Volk vereinzelt durch das Band der Gesetze gehalten, aber es bricht sie in leichtem Angriff, wenn es sich zur mächtigen Masse zusammenballt.»).

³⁾ *Ezechias.*

Fecit quod erat bonum coram Domino, ipse dissipavit excelsa, contrivit statuas succidit lucos et confregit aeneum serpentem quem fecerat Moses (2 Regum,

18, 3, 4).

(«Er that, was gut war vor dem Herrn, er that ab die Höhen, zertrümmerte die Statuen, rottete die Haine aus und zerbrach die eherne Schlange, die Moses gemacht hatte.»).

Auch zu diesen Inschriften haben offenbar Gemälde, von denen keine Spuren mehr übrig sind, gehört ¹⁾. Das erste Distichon setzt eine Gestalt des Harpokrates voraus, einen Finger als Zeichen des Schweigens an den

¹⁾ Zwei fernere Inschriften: *Ne quid non e Reipublicae dignitate constituetur*, und: *Ponderandae magis quam numerandae sententiae*, gehörten zu den zwei geschnitzten Propheten-

Lippen, und wahrscheinlich über der Eingangsthüre angebracht. Zu dem zweiten Spruch gehörte eine Gestalt des Scythen Anacharsis, und zwar, da er von »diesen Geweben« spricht, mußte er auf ein Spinnennetz hindeutend dargestellt sein. Das Bild des Ezechias aber mußte einen ganz anderen Charakter als die übrigen Darstellungen haben; der Gegenstand ist aus dem Alten Testament geschöpft und verkündigt die Gefinnung, die im Verlauf der Reformation die Bilder aus den Kirchen entfernte. Daher gehörte dies Gemälde wohl nicht zu den übrigen, sondern zu den zwei anderen großen Compositionen, Rehabeam und Samuel und Saul, von denen wir noch nicht gesprochen haben.

Diese nämlich können erst mehrere Jahre später entstanden sein. Am 29. November 1522, dem Samstag vor Andreas, erhält der Künstler 22 Pfund 10 Schilling, womit ihm der Rest der ganzen früher bestimmten Summe bezahlt wird: »vnnnd dwyl«, heist es weiter in den Rechnungen, »die hindere wand noch nit gmacht vnnnd gmolet ist, vnnnd er vermeint an dysem das gelt verdient habenn, sol man dieselbig hindere want bis vff wytherenn bescheit lossenn an spon.« Der Meister, der nach zwei Jahren redlicher und angestrebter Arbeit Alles bis auf die Hinterwand vollendet hat, glaubt im Bewustsein dessen, was er geleistet, den festgesetzten Lohn schon jetzt verdient zu haben, und der Rath ist großmüthig genug, hiergegen keinen Einspruch zu erheben; er läßt ihm den Rest auszahlen und behält sich die weiteren Beschlüsse hinsichtlich der Hinterwand vor.

Mit dieser Wand ist nun aber aller Wahrscheinlichkeit nach die große fensterlose Mauerfläche neben dem Hause zum Hafen gemeint; wer von der Haupttreppe in den Saal trat, wendete ihr den Rücken. Hier aber müssen sich die großen Bilder Rehabeam und Saul und Samuel befunden haben, für die sonst kein Platz ist. Sie scheinen unmittelbar an einander gestoßen zu haben, dehn auf ihren Originalskizzen befinden sich die beiden Hälften einer zur Umrahmung dienenden Säule, welche genau zusammen passen, und vielleicht hatten neben ihnen noch ein oder zwei Einzelfiguren Platz ¹⁾: der Ezechias und vielleicht auch der Christus, denn

bildern, die sich noch jetzt zwischen den Fenstern befinden, ursprünglich aber zwei der Mittelpfeiler schmückten. Sie waren, nach Ermittlung von E. His, von Martin Lepzelter um acht Pfund gearbeitet.

¹⁾ Die ursprüngliche Höhe des Saales betrug $12\frac{1}{2}$ Fuß; rechnet man fünf Fuß auf Sockel und Gesims, so bleibt als Bildhöhe $7\frac{1}{2}$ Fuß. Nach dem Verhältniß der Skizzen würde das für den Rehabeam eine Breite von etwa 13', für den Saul von kaum 17' geben, macht 30' bei einer Wandbreite von 38'. — Jene beiden Gemälde bildeten wahrscheinlich auch das »große Stück«, welches Hans Bock im Jahre 1579 auf Leinwand copiren mußte, weil es wegen Feuchtigkeit zu Grunde ging. Eine Eingabe desselben (gefunden von E. His) sagt, daß »unter allen holbeymischen in gedachtem gemolten Sal stucken, dises nitt allein an der Lenge das gröfste sonder auch der arbeytt halb das müßamst und schwereft seie, als so neben Landschaften by 100 Angfichter gantzer oder doch zum deyl deitlich anzeygter und ausgemalter Mansperfonen inhalten,

die Durchzeichnung, welche von feiner Skizze übrig ist, zeigt die Jahrzahl 1523, er scheint also erst nach Unterbrechung der Arbeit entworfen zu sein, zu einer Zeit, als der Maler glaubte, im nächsten Frühjahr fortfahren zu können. Dazu kam es freilich nicht, wahrscheinlich in Folge der Zeitverhältnisse, der Bewegungen, welche der Ausbruch der Reformation mit sich brachte.

so ich alle samptt neben vylen Rössen, Wehren und anderem als ordentlich stück zu stück abconterfethen müssen.* Dergleichen kommt nur auf dem Saul vor, aber da Bock von 100 Gesichtern spricht, hat er wohl den Rehabeam dazu gerechnet.

Aus dem Lob der Narrheit.

VIII.

Visirungen und Kirchenbilder.

eißen wir den Wandgemälden zunächst noch eine andere Gattung von decorativen Arbeiten an: die Visirungen für Glasmalereien. In der Schweiz stand das Gewerbe der Glasmaler in Blüte, gerade um diese Zeit nahm die Vorliebe für solche Arbeiten in allen Kreisen zu. Die Glasmalerei begann nicht mehr bloß für große Kirchenfenster verwendet und im Teppich-Stil behandelt zu werden, sie begnügte sich mit kleineren farbigen Scheiben, die in sonst weiße Fenster eingesetzt wurden, sie drang auch in Gebäude von profaner Bestimmung, selbst in die Bürgerhäuser ein und begann sich zur Cabinetsmalerei umzubilden¹⁾. Von den besten Künstlern wurden Erfindungen für solche Zwecke verlangt, und der größte Theil aller Zeichnungen von Holbein, die im Museum zu Basel vorhanden sind, besteht

¹⁾ W. Lübke, Die alten Glasgemälde der Schweiz. Abgedruckt in seinen Kunsth.-Studien, Stuttgart 1869.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

aus Entwürfen dieser Art. Da kommen Gestalten von einzelnen Heiligen vor, höchst energisch im Ausdruck, ziemlich gedrungen in den Verhältnissen, von reicher Renaissance-Architektur umgeben¹⁾. Dann eine Folge von Passionscenen²⁾, von der wir, was die Composition des Figürlichen betrifft, erst im folgenden Capitel handeln werden. Hier ist aber auch das Ornamentale der Umrahmungen merkwürdig. Holbein springt bei solchen Aufgaben mit den Formen der Renaissance in besonderer Derbheit und Dreistigkeit um. Das Wuchtige und stark Ausladende, verbunden mit sehr kräftiger Silhouette der Figuren, entsprach dem Zweck, dieser reiche Wechsel der Formen und Umrisse, diese lebhaften Gegensätze gingen aus dem Wesen der Technik, für die erfunden wurde, und aus dem Streben nach decorativer Wirkung hervor; es sind die Mittel, um auch so dramatische, figurenreiche Compositionen in der Weise, wie es dem Stil gemalter Fenster entspricht, der Umrahmung unterzuordnen. Wohl auch zu solchen Zwecken ist eine heilige Familie erfunden³⁾, die, außerordentlich plastisch in der Behandlung, dem Stil des Hans Baldung Grien sehr nahe kommt und das Studium der Holzschnitte dieses in der Nähe, zu Freiburg und Straßburg, schaffenden Künstlers verräth, während die prächtige Architektur, eine Nische mit Säulen und prunkvollen Friesen und mit der Namensbezeichnung Hans Holbein's, diesmal reich aber minder ausschweifend ist. Der seelenwägende Erzengel Michael auf einer Console⁴⁾ sowie eine Madonna mit unruhig bewegtem Kinde vor einer Renaissance-Nische⁵⁾ sind offenbar als geschnitzte Statuen gedacht; die letztere ist von einem hölzernen Strahlenkranz umgeben, »mit der Sonnen bekleidet«, wie es im Amerbach'schen Inventar heisst, und vor ihr kniet ein Ritter, der brünstig betend die Hände erhebt. Diese Madonna allein ist in einem Glasgemälde in St. Theodor zu Klein-Basel ausgeführt. In einer heiligen Elisabeth⁶⁾ sehen wir das Motiv der Bewegung wiederkehren, welches die Heilige auf dem Sebastians-Altar des älteren Hans Holbein zeigt, aber sie ist hier gedrungener und weltlicher im Charakter, nicht so lieblich aber vornehmer, mit niederwallendem Schleier, aber ohne Krone, und fast bildnissartig in den Zügen, mit stark vortretendem Kinn. Ein Bettler, dem sie Wein in die Schale gießt, kniet etwas tiefer; ein betender Ritter, der Stifter, diesem gegenüber. Um sie her aber baut sich im Halbkreis eine offene Kuppelhalle, die auf leichten, mit Festons verbundenen Säulen ruht.

¹⁾ Saal der Handzeichnungen Nr. 55 — 62.

²⁾ Nr. 39 — 48.

³⁾ Nr. 33.

⁴⁾ Nr. 76.

⁵⁾ Nr. 65.

⁶⁾ Nr. 63.

Zwei Landsknechte.

(Zeichnung für ein Glasbild, Berlin.)

Zu Glasfenstern mit Wappen wurden oft Gestalten profanen Charakters als Schildhalter erfunden. Das Wappen mit der Pflugschar und drei Bauern¹⁾, bezeichnet 1518, ist humoristisch, aber ungewöhnlich derb, dabei in der architektonischen Umrahmung nicht perspectivisch richtig, aber Holbein's Hand ist, abgesehen von dem doppelten H auf dem Blatte, doch nicht zu verkennen. Bald jedoch nehmen wir glänzende Fortschritte wahr. Eine Visirung von großer Schönheit, einen wilden Mann mit ausgerissem Baumstamm, in reicher Umrahmung, besitzt Mr. Malcolm in London. Unter den Scheiben mit den Wappen der eidgenössischen Cantone im Baseler Groß-Rathsaal scheinen mehrere von seiner Erfindung zu sein²⁾. Gelegentlich führte Holbein auch ein Wappen in prächtiger architektonischer Einfassung zu einem anderen Zwecke in Wasserfarben aus. In dem Matrikelbuch der Universität befindet sich, unverkennbar von seiner Hand, das Wappen seines Landsmannes Petrus Fabricius aus Augsburg, der am 1. März 1523 immatriculirt ward.

Die schönsten Entwürfe für Glasmalerei mit Wappen bestehen aber in einigen Blättern mit Landsknechten als Schildhaltern. Eine solche Zeichnung im Baseler³⁾, sowie eine zweite im Berliner Museum (vergl. die Abbildung) zeigen einen älteren und einen jüngeren Landsknecht, die in lebhafter Unterredung unter einem Flachbogen-Portal stehen, durch welches man in eine Schweizerlandschaft hinausblickt. Jedesmal ist die Architektur reich und üppig, aber ohne solche Übertreibungen, wie auf früher erwähnten Blättern. Die Gesimse der gekuppelten Säulen auf dem zweiten Blatte tragen die Gestalten von Judith und Lucretia, und das abschließende Gesims läßt, zwischen den Gruppen eines Hercules und eines Simson, eine Scene sehen, die ganz in italienischem Geist erfunden ist und nicht blos an den Stil Mantegna's, sondern sogar an den der Raphael'schen Schule erinnert: Kampf und Verfolgung nackter Figuren zu Fuß und zu Ross in einem flachen Gewässer.

Was den Künstler namentlich zur Darstellung von Landsknechten lockte, war ihr prächtiges und malerisches Costüm. Mehrfach⁴⁾ haben wir auf die jetzt eintretenden Wandlungen in den Trachten hingewiesen, auf die Üppigkeit und den Luxus im Anzug und Auftreten, welche um diese Zeit in Deutschland und in der Schweiz durchdrangen, hier gerade durch den Gegensatz gegen die bisherige Einfachheit und Sittenstrenge desto merklicher. In den andern Völkern war der Luxus des Costüms wesentlich auf die höheren Stände beschränkt, in Deutschland und bei

¹⁾ Nr. 84.

²⁾ Vergl. Lübke in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, I., S. 25, und in seinen kunsthistor. Studien, S. 428.

³⁾ Nr. 67.

⁴⁾ Vergl. namentlich Cap. VI.

den Eidgenossen ging er durch das ganze Volk, schlug im Bürgerstande Wurzeln und wurde besonders durch die Landsknechte ausgebildet ¹⁾. Nur das lange Beinkleid und die Jacke, welche jüngere Männer gern mit einem Ausschnitt auf Brust und Schultern tragen, werden noch eng anschliessend gemacht, sonst muß alles der grössten Bequemlichkeit und Ungebundenheit entgegenkommen. Die aufgebauschten Ärmel und die Oberschenkel-Hosen sind »zerhauen«, das heisst: geschlitzt, und zwar so, daß die Schlitzte oft ein Muster von regelmässigen Figuren bilden, eine zierliche Schleife hält die Strumpfhose unter den Knien zusammen. Die Schuhe, von Bärenklauen- oder Kuhmäuler-Form, haben eine breite Vorderkappe, sind aber sonst so zusammengechrumpft, daß sie kaum den äussersten Rand des Fusses umgeben. Von dem Barett, welches der breite, oft eingesechnittene Rand fast zum Hut erweitert, wallen Straußenfedern herab.

Hatte Urs Graf an seinen Reisläufer-Gestalten das Seltfame und Abenteuerliche betont, so hebt dagegen Holbein mehr das Lebenslustige und Flotte der Erscheinung hervor. Nicht blos als Wappenhalter, auch noch in anderen Situationen kommen sie bei ihm vor, diese kühnen, kräftigen Gefellen, die ihr Leben leicht in die Schanze schlugen und dann wiederheimgekehrt den Schaum des Daseins abschöpften. Wir erblicken sie in Frieden und Krieg, in Todesgefahr und Lebensgenuss. Da unterhält sich — auf einem Blatte der Weigel'schen Sammlung in Leipzig, das durch eine Nische mit Tritonen-Relief im Hintergrunde merkwürdig ist — ein Landsknecht mit einer jungen Dirne, die Federhut, Feldflasche und Beutel trägt. Da kommen mehrmals, zu Basel, Erlangen und, als ganz grosses Blatt, in der Albertina zu Wien, Schlachtszenen vor, offenbar nach dem Leben dargestellt, denn den Baseler Zunftgenossen, die ihr regelmässiges Contingent zum Banner stellen mußten, war der Krieg nicht fremd. In diesen Darstellungen geht es ganz so zu, wie es Gustav Freytag in seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit schildert ²⁾. Die gewaltigen Massen wogen gegen einander, jede Partei setzt sich zum Ziel, die geschlossenen vorderen Reihen, welche die grossen Spiesse vorstrecken, zu durchbrechen, vor der ersten Reihe stehen die »Katzbalger«, verzweifelte Gefellen, meist Verbrecher, die sich durch solches Wagniss von der Hinrichtung freikaufen, und suchen mit ihren Hellebarden schräge Hiebe auf die Spitzen der entgegenstarrenden Speere zu führen, um Lücken zu schaffen; von hinten aber beginnt auf beiden Seiten ein unablässiges Drängen nach vorn, es kommt darauf an, bei welchem Haufen die Stosskraft besser vorhält.

¹⁾ J. Falke, die deutsche Trachten- und Modenwelt, II. S. 30 ff. — H. Weiß, Costümkunde, u. f. w. vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, S. 60 ff.

²⁾ Bd. II., Vom Mittelalter zur Neuzeit, Leipzig 1867, S. 461.

— — — — —

Costümstudie.

(Zeichnung, Basel.)

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Seite 165.

Wie solche Landsknechtfiguren, so sind auch sechs Blätter mit Frauengestalten im Baseler Museum¹⁾ aus dem alltäglichen Leben geschöpft und hauptsächlich als Costümstudien durchgeführt. Die Schönheit und die Üppigkeit jener Epoche tritt uns hier leibhaft entgegen, aber die Frauentracht ist nicht so ausschweifend wie der Anzug der Männer, sondern vereinigt Eleganz und malerischen Reiz. Die anmuthigste Erscheinung ist eine leicht hinschreitende, fast vom Rücken gesehene Dame, jene Figur, die unser Holzschnitt zeigt und die zu allen Zeiten berühmt war. Im Jahre 1668 verwob sie Caspar Netscher in ein Genrebild, das jetzt in der Casseler Gallerie zu sehen ist.

Die Haltung und die Art zu gehen richten sich noch immer nach den mittelalterlichen Anstandsregeln, »mit leisen, engen Schritten«, »aufrecht schön wie eine Wüschelgerte«²⁾ kommen sie einher, denn in der Haltung geht noch immer eine leichte Schwingung durch, sie tragen »ihr wonnigliches Haupt züchtiglich empor«, ohne das vorschriftsmässige Niederschlagen der Augen zu verfäumen³⁾. Eine Hand pflegt das Oberkleid mit kurzer Schleppe vorn emporzuheben, so dafs das Unterkleid sichtbar wird.

•Heb vff dyn kleydung züchtiglich
Lug ouch das du gedencst besunder
Das du dyn ouglyn schlagest vnder«!

Die schwersten Stoffe, Seide und Atlas, oft mit breitem Sammetbesatz, sind für das Kleid gewählt, Taille und Ärmel, diese unterpufft und aufgebauscht, sind mehrfach geschlitzt und mit Nesteln und Schleifen verziert. Ein weiter Ausschnitt läfst Busen und Nacken frei, die nur manchmal durch ein zierlich gefälteltes Kragentuch von feinem Linnen mit gestickter Halskrause verhüllt werden. Das Haupt ist durch ein feines Häubchen oder durch ein breites Federbarett bedeckt, der reichste Schmuck erhöht den Glanz der Erscheinung, Gürtel und Einfassungen sind mit aufgenähten Verzierungen besetzt, Spitzengehänge schmücken den oberen Rand des Leibchens und schwere, kunstreich gearbeitete goldene Ketten umgeben den Hals.

Kirchenbilder aus dieser Zeit finden wir namentlich im Baseler Museum, aber das ist sicher nur ein kleiner Theil dessen, was ehemals vorhanden war; der Bildersturm des Jahres 1529 hat in mehreren Kirchen furchtbar gehaust. Die chronologische Reihenfolge der Gemälde läfst

¹⁾ Nr. 49 — 54. Das letzte Blatt von zweifelhafter Ächtheit.

²⁾ Vergl. die Citate aus mittelhochdeutschen Dichtern in der Habilitationschrift von Alwin Schultz »Quid de perfecta corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII^m et XIII^m senferint. Breslau 1866.

³⁾ Thom. Murner, die geuchmat.

sich nicht feststellen, da nur vereinzelte eine Jahreszahl tragen. Zunächst mag ein Bild erwähnt werden, welches den Einfluss Italien's stärker als die übrigen zeigt.

Es ist ein Abendmahl auf Holz mit Figuren von mehr als halber Lebensgröße. Zu dem jetzt vorhandenen Mittelstück¹⁾ gehörten aber offenbar zwei Flügel, auf denen die Composition sich fortsetzte, denn jenes enthält nur Christus mit neun Aposteln. Ein Muster für diese Anordnung gab das Abendmahl des Bernardino Luini, früher im Refectorium, jetzt in der Kirche von Santa Maria degli Angeli zu Lugano, welches durch zwei Säulen in eine Hauptgruppe und zwei kleine Seitengruppen getheilt wird. Aber auch sonst verräth Holbein's Arbeit manche Anklänge an dieses Werk, in welchem Luini vielfach Motive aus dem berühmten Abendmahl seines großen Meisters Lionardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie zu Mailand aufgenommen hat, ohne dabei auf eigene Empfindungsweise zu verzichten. Der Arbeit Holbein's glaubt man aber anzusehen, daß er nicht nur mit Luini's sondern auch mit Lionardo's Werke bekannt war. Wie Luini folgt auch Holbein dem Lionardo darin, daß die Worte Christi: »Einer von euch wird mich verrathen« das geistig Bewegende in dem Ganzen sind, alle Anwesenden mächtig ergreifen und in ihrem Ausdruck sich widerspiegeln. Von Lionardo und dessen Nachfolger ist Holbein auch darin beeinflusst, daß er die Hände lebhafter als gewöhnlich mitsprechen läßt. Eine eigentliche Gesticulation, wie sie in Italien der Natur und Gewohnheit des Volkes entspricht, ist dem Deutschen fremd. In diesem Bilde von Holbein ist sie zwar den Vorbildern gegenüber gemäßig, aber immer noch sichtlich. An Lionardo und noch mehr an Luini erinnern direct die Handbewegungen Christi und des Petrus, dessen rechte Faust wie bei Luini auf dem Tische liegt und dessen linke auf der Schulter des Johannes ruht. Dieser ist ähnlich wie bei Lionardo dem Petrus zugewendet, während Luini das ältere, allgemein gebräuchliche Motiv, den Lieblingsjünger an Christus angelehnt darzustellen, wieder aufgenommen hatte. Die Züge Jacobus des Älteren, der zur Linken Christi sitzt, kommen dem entsprechenden Gesicht bei Luini ziemlich nahe, und überhaupt strebt Holbein hier mehr als jemals über das Individuelle hinaus und dem Typischen zu. Das Profil des Judas ist offenbar eine Reminiscenz an Lionardo, aber seine Haltung ist von der Judasfigur zu Lugano beeinflusst. Wie dort sitzt er diesseits der Tafel, eine Hand auf die Bank gestützt, als warte er des Moments um aufzustehen und sich fortzuschleichen, nur daß dieses Auf-Kohlen-Sitzen bei Holbein ungleich wahrer und drastischer herauskommt. Luini läßt den

¹⁾ »Ist zerhoben vnd wider zusammen geleimbt aber vnsetig« heist es im Amerbach'schen Inventar; das Bild ward also wohl aus dem Bildersturm gerettet. Die jetzige Fügung ist sorgfältiger.

Vorgang in einem rückwärts ganz geschlossenen Raum spielen, Holbein gewährt, wie Lionardo, durch drei Öffnungen, die er aber reicher, mit Flachbogenfchlufs zwischen Pilaftern, durchbildet, den Blick in das Freie, zeigt jedoch statt einer Landschaft nur Feigenlaub und blaue Luft. Dafs die Kenntnifs dieser beiden italienischen Vorbilder vorauszusetzen ist, scheint nicht zweifelhaft, ohne direkt zu copiren, verwerthete Holbein aus der Erinnerung was sich seinem auferordentlichen Formengedächtnifs eingeprägt hatte; und wenn auch die an Luini anklingenden Motive häufiger sind, so überwand er doch dessen einseitig vorherrschende Milde und Weichheit und zeigte sich dem Charakter Lionardo's durch das Betonen des Dramatischen verwandter. Dabei fehlt es keineswegs an eigenthümlicher Verarbeitung der fremden Eindrücke¹⁾. Die Composition ist gut abgewogen, die Farbe zwar nicht von eigentlich coloristischer Empfindung durchdrungen, aber harmonisch, und der Vortrag breiter als gewöhnlich. So interessant aber dieses Gemälde für Holbein's künstlerische Entwicklung ist, so fehlt ihm doch etwas von jener naiven Kraft und Unmittelbarkeit des Gefühls, welche seine meisten Werke beseelt.

Seit alter Zeit gilt die von Einem Rahmen umschlossene Folge von acht Szenen aus der Passion für ein Hauptwerk unter den Gemälden Holbein's im Baseler Museum. Sie stammt nicht aus der Amerbach'schen Sammlung, sondern wurde erst 1771²⁾ durch Rathsbefchluss vom 5. November auf der Bibliothek aufgestellt, wo sich die Kunstsammlung bis zur Erbauung des jetzigen Museums befand. Bis dahin war das Bild, so lange man Kunde davon hat, auf dem Rathhause, und man nimmt vielfach an, es sei auch für dies Gebäude gemalt³⁾. Das wird dadurch unwahrscheinlich, dafs in den Rathrechnungen nichts hierüber vorkommt. So gewinnt die entgegenstehende Ansicht⁴⁾, es habe ursprünglich in einer Kirche als Altar gedient und sei vor dem Bildersturm daraus entfernt worden, an Wahrscheinlichkeit. Sandrart hielt es von allen Holbein'schen Arbeiten, die in Basel zu sehen sind, am höchsten, sprach auch zum Kurfürsten Maximilian I. von Baiern, der ein grofser Kunstsammler war, so begeistert davon, dafs dieser Alles daran setzte, es für sich zu gewinnen, und jeden Preis, den man verlangte, dafür geben wollte. Aber der Rath von Basel hat sich anders als der von Nürnberg benommen, welcher bekanntlich demselben Kurfürsten Dürer's Apostel verhandelte, die der Künstler selbst seiner Vaterstadt gleichsam als sein Testament geschenkt hatte. Es ward angeordnet, den Unterhändler des

¹⁾ Das Obige ward unter unmittelbarer Vergleichung der Photographien geschrieben.

²⁾ Nicht 1776, wie Hegner angiebt.

³⁾ Ochs V. S. 399.

⁴⁾ Hegner S. 78.

Kurfürsten mit aller Zuvorkommenheit aufzunehmen und ihm den Willkommtrunk zu bieten, aber ihn abzuweisen ¹⁾. Das Kunstwerk selbst hielt man seitdem nur noch mehr in Ehren.

In neuerer Zeit würde dem Bilde gewöhnlich eine geringere Würdigung als früher zutheil. Ein Kenner wie Rumohr hat es Holbein sogar absprechen wollen, und ein ähnliches Urtheil wurde, in übertriebener Form, in neuerer Zeit durch Holbein's englischen Biographen gefallt ²⁾. Ebenso bekennt der Verfasser dieses Buches, in der ersten Auflage die Passion bei weitem nicht genug gewürdigt zu haben. Wiederholte Besuche in Basel, immer erneuertes Studium waren nöthig, um wahrhaft in diese Schöpfung einzudringen. Zunächst ist es nicht leicht, einen ruhigen Eindruck des Ganzen zu gewinnen. Wenn sich irgend eins dieser Bilder gefondert in einer Gallerie befände, so würde man es für eine Perle erklären, aber während jedes im Ton vollkommen harmonisch ist, wird der Einklang der Bilder unter einander durch die grellen modernen Goldrahmen gestört, die weder zu dem Colorit selbst noch zu den matter gehaltenen Goldornamenten stimmen, durch welche die obere und die untere Reihe getrennt werden. Ferner ist das Colorit offenbar auf einen dunklen Raum mit Glasmalereien berechnet, während jetzt die Farbenzusammenstellung, unter veränderter Beleuchtung, zum Theil grell erscheint, was durch das Absterben der Schatten im Grün gesteigert wird. Die Künstler und Kenner des 17. Jahrhunderts bewährten ein besseres Urtheil. Noch immer kann man Sandrart's Worte gelten lassen: *»Das allervortrefflichste und die Kron von aller seiner Kunst, ist die Passion Christi, in acht Feldungen auf einer Tafel gemahlet, das zu Basel auf dem Rathhaus wol aufbewahret wird: Ein Werk, darinn alles, was Unsere Kunst vermag, zu finden ist, sowol von Andacht und Zier der Bilder geist- und weltlich, hoch und nieders Stands, von Figuren, Gebäuden, Landschaften, Tag und Nacht. Diese Tafel erzehlet ihres Meisters Ehre und Ruhm, und darf ihr keine weder in Teutschland, noch Italien weichen, indem sie den Lorbeerkrantz unter den Alten billich trägt.«*

Passions-Darstellungen waren, wie wir früher gesehen haben, seit lange ein Lieblingsvorwurf deutscher Kunst und hier weit häufiger als in Italien oder in den Niederlanden. Die religiöse Gährung in Deutschland schwelgte in der Vorstellung von den unfählichen Leiden des Heilandes, von den Missethaten und Grausamkeiten seiner Widerfacher, welche in abschreckender, oft bis zum Fratzenhaften verzerrter Weise geschildert werden. Bei Schongauer und bei dem älteren Holbein haben wir Proben solcher Auffassung kennen gelernt. Ja sogar Dürer, obwohl er in solchen Bildern einen ganz

¹⁾ Sandrart, Teutsche Akademie. Hegner S. 80, 81.

²⁾ Wornum, S. 68 ff.

anderen Geist walten läßt und in feinen gezeichneten, in Holz geschnittenen und in Kupfer gestochenen Passionsfolgen tief sinnige religiöse Epöen gedichtet hat, bleibt in vielen Zügen in dieser alten Auffassungsweise befangen, wird des Hässlichen und Verzerrten nicht Herr. Holbein's Passion dagegen ist von einer neuen Empfindung durchdrungen. An Wärme des religiösen Gefühls kann sich Holbein mit Dürer's Erfindungen nicht messen, aber alle hergebrachte Darstellungsweise solcher Gegenstände, wie sie sich in den geistlichen Schauspielen und in der Malerei ausgebildet hat, schlägt er sich aus dem Sinn. Er läßt keine Richtschnur mehr gelten, als die Worte der heiligen Schrift. Unbefangen prüft er was darin gegeben ist, und danach sucht er die Ereignisse in die Wirklichkeit zu rufen, so wie er sich denkt, daß sie geschehen sein müssen. Erbauungsbilder zu geben, das kommt ihm jetzt nicht mehr in den Sinn; es sind Geschichtsbilder. Das rein Menschliche ist herausgegriffen, dies allein trägt, motivirt und bestimmt Alles, was vorgeht. Hier sind lauter menschliche Leidenschaften, menschliche Thaten, menschliche Charaktere, und die Thaten sind aus den Leidenschaften, die Leidenschaften aus den Charakteren heraus entwickelt; jede Scene findet die erschöpfende Motivierung in sich selbst. Und diese Wahrheit bringt es mit sich, daß keine noch so religiös empfundenen Bilder das Gemüth stärker zu erschüttern vermöchten. Überall ist die höchste Freiheit, die kühnste Lebendigkeit errungen, jede Spur von Befangenheit und Unsicherheit ist verschwunden. Bei kecken Stellungen und Verkürzungen, zum Beispiel in der Geißelungsscene, kommen vielleicht noch Verzeichnungen vor, man gewahrt manchmal, wie Waagen das sehr richtig ausdrückt, das kräftige Ringen eines jugendlichen Genies, welches in dem Bestreben, möglichst viel zu sagen und recht deutlich zu sein, in gewisse Übertreibungen verfällt; hie und da glaubt man eine gewisse Überfülle von Figuren und Motiven wahrzunehmen, aber auch in solchen Fällen weiß der Künstler die Hauptsache scharf hervortreten zu lassen. So bietet Holbein hier ein glänzendes Beispiel einer solchen religiösen Malerei, wie sie, trotz veränderter Geistesrichtung, auch in der neuesten Zeit möglich wäre: statt schablonenhafter Wiederholung alter Typen und Motive, selbständiges Erfassen des historischen Kerns in den heiligen Überlieferungen.

Diese ächt historische Auffassung Holbein's zeigt sich auch schon darin, daß er öfters von dem alten Brauche abweicht, das Costüm seiner eigenen Zeit auftreten zu lassen. Bei manchen Nebenfiguren kommt es wohl noch vor, doch namentlich unter den Kriegsknechten zeigen nur wenige die Rüstung seiner Tage, die meisten aber die altrömische Tracht, wie sie Holbein auf italienischen Darstellungen, besonders bei Mantegna, gesehen. Endlich hat nicht nur jede einzelne Scene ihr volles dramatisches Gepräge, sondern es spricht sich auch im Verhältniß der Bilder zu ein-

ander eine wahrhaft dramatische Entwicklung, eine wirkungsvolle Steigerung von Scene zu Scene aus.

Eine der schönsten ist die erste, Christus am Oelberg. Wie lastet die unwiderstehliche Ermattung auf den ruhenden Jüngern! und welchen Gegensatz dazu bildet die höchste Aufregung des Seelenkampfes in dem betenden Heiland, von dem Waagen mit Recht sagt, er brauche dem berühmten Christus am Oelberg von Correggio in der Sammlung des Herzogs von Wellington an Seelenhaftigkeit und Schönheit des Ausdrucks kaum nachzustehen¹⁾. Von der Höhe, wo dem Heiland ein Engel mit dem Kreuze erscheint, strahlt ein Lichtglanz in das nächtliche Dunkel, und von fern leuchten die Fackeln der Wächterschar. Nachtstücke mit wirkungsvoller Fackel-Beleuchtung sind noch die beiden folgenden Bilder, die Gefangennehmung und Christus vor Kaiphas. Der Moment, in welchem der Verräther den Herrn küßt und die rohe Schar ihn umdrängt, packt und zerrt, ist erschöpfend dargestellt und der Realismus gipfelt in dem Petrus, der sich leidenschaftlich auf den Ersten-Besten gestürzt hat, auf dem Rücken des Niedergeworfenen kniet, aber beim Zuschlagen mit dem Schwerte mehr auf den Heiland, den er verloren sieht, als auf sein Opfer schaut. So wird verständlich, wie er dazu kam, gerade das Ohr des Malchus zu treffen. Hier zuckt tiefes Wehe über den Verrath durch Christi Antlitz, auf dem nächsten Bilde aber hat er sich zu voller Seelenklarheit und innerer Erhebung durchgerungen. Die heuchlerische Würde auf dem priesterlichen Sitze, die Gleisnerei und der Haß der falschen Zeugen sind mit seltener psychologischer Schärfe charakterisirt und auch die Geberden der Hände wirken diesmal ausdrucksvoll mit, wie das Holbein von Lionardo gelernt hatte. Die Gestalt dicht hinter Christus erinnert in ihrem Motiv, auch in der Art, wie sie die eine Hand unter dem Kleide birgt, an jene berühmte Figur in Dürer's Eccehomo aus der kleinen Kupferstich-Passion, eine Gestalt, die auch Andrea del Sarto in ein Frescobild im Scalzo aufgenommen hatte, und an welche auch ein Anklang auf der Verspottung Christi in der hernach zu erwähnenden gezeichneten Passion von Holbein vorkommt. Im Übrigen ist eher zu verwundern; daß Holbein so wenig von der überall verbreiteten, weithin Einfluß übenden Passionsfolge Dürer's berührt wird. Die Gefinnung der beiden Meister ist eben eine von Grund aus andere.

Die stattliche Architektur im Hintergrunde mit ionischen Pilastern und kräftigen Gesimsen neigt sich schon mehr als gewöhnlich den Formen der Hochrenaissance zu, auf den beiden nächsten Bildern, Geißelung und Dornenkrönung, überwiegen aber in den gewölbten Hallen mit wirkungsvollen Durchblicken romanische Motive und Formen, die sich mit einigen

¹⁾ Künstler und Kunstwerke in Deutschland, II. S. 272.

Elementen der Renaissance ganz gut verbinden. Es ist interessant, daß bei der entschiedenen Abkehr von der Gothik ein um so lebhafterer Sinn für die ehrwürdigen Schöpfungen einer früheren mittelalterlichen Periode hervortritt. Auf der Geißelung kommt eine Reminiscenz aus der nahegelegenen alterthümlichen Klosterkirche zu Ottmarsheim bei Mülhausen im Elfaß vor: die Füllung eines großen Bogens durch zwei Säulenstellungen, deren obere unmittelbar in den Bogen selbst hineinschneidet, jenes in dem Dome Carl's des Großen zu Aachen angewendete und mehrfach nachgeahmte Motiv, das in Ottmarsheim und danach bei Holbein in schlanken Säulen mit Würfelcapitellen, nicht in korinthischen Säulen, ausgeführt ist¹⁾.

In den beiden nächsten Szenen ist die Sicherheit, mit welcher die figurenreichen, fast übervollen Compositionen in das hohe, schmale Format gefügt sind, beachtenswerth. Bei der Kreuztragung kommt der Zug eben aus dem Stadthor und macht eine Wendung nach der Tiefe des Bildes, wodurch er sich übersichtlich entwickelt und die Hauptfiguren klar hervortreten läßt. Christus trägt sein Kreuz auf ungewöhnliche Art; Holbein hat offenbar genau nach dem Modell studirt, wie eine solche Last sich am besten fortbringen lasse. Der Heiland läßt das Kreuz sich auf Rücken und Kopf ruhen und stemmt sich mit beiden Händen von unten her gegen das Querholz. Vortrefflich sind die Köpfe der beiden reitenden Befehlshaber und des Simon von Cyrene, eines biedereren Bürgers mit Kinnbart und Cylinder-Filzhut. Der Hintergrund zeigt die schönste Landschaft, welche Holbein gemalt hat. Hier ist keine Spur von jener Phantastik, wie sie den niederländischen Landschaftsmalern der Epoche, Patenier und De Bles, eigen ist, sondern wir erblicken eine mit voller Wahrheit und feinem Naturgefühl wiedergegebene Schweizergegend. Links baut sich eine Stadt mit ihren Häusern und stolzen Mauern auf, hoch über einem Flusse, an welchem tief unten eine Mühle liegt, und der zwischen hügeligem Ufer und frischem Grün sich in Windungen gegen die Ferne verliert; schneebedecktes Hochgebirge schließt die Aussicht.

Des beschränkten Raumes wußte Holbein bei der Kreuzigung dadurch Herr zu werden, daß er die drei Kreuze in die Diagonale stellte. Das gar zu häßlich Gestreckte in den drei Körpern vermied er, indem er sie nicht bloß hängen, sondern mit den Füßen zugleich auf angestellten Pflocken stehen und außerdem durch Stricke angeschnürt erscheinen ließ. Es ist der Moment gewählt, in welchem der Heiland eben ausgelitten; Dunkel hat sich über Alles gebreitet. Noch loosen die Kriegsknechte um die Kleider und eine Reiterfahre tritt bereits den Rückweg an, alle Übrigen aber sind von dem Tode des Gerechten

¹⁾ A. v. Zahn, Jahrbücher, V., S. 199.

ergriffen. Selbst die neugierigen Zuschauer überkommt ein eigenes Gefühl. Joseph von Arimathia, ein redlicher Bürgersmann, hält des Pilatus Bewilligung, den Leichnam abnehmen zu dürfen, in der Hand und blickt treu und schmerzlich empor, sogar die Kriegsknechte fühlen sich bewegt und flüstern mit einander, der gläubige Hauptmann schlägt an seine Brust, zur Rechten stehen die heftig erschütterten Gestalten von Maria und Johannes, der die aufgehobenen Hände zusammenpreßt. Man erkennt, daß die Anregung zu diesem Motiv durch den — auch einmal von Dürer nachgeahmten — Johannes auf Mantegna's Kupferstich der Grablegung gegeben war; Mantegna's Stil findet man dann auch in der schlanken, vom Rücken gesehenen und schön bewegten Gestalt eines römischen Kriegers wieder, der ganz vorn steht.

Endlich ist namentlich das letzte Bild, die Grablegung, von eben jenem Kupferstich beeinflusst, und da derselbe auch auf Raphael's Borgehische Grablegung gewirkt hatte, trifft Holbein scheinbar auch mit dieser zusammen. Die körperliche Anstrengung in den Tragenden ist stark betont und die Bewegung des Leichnams, mit dem Kopfe nach vorn, und mit einem rückwärtschreitenden Träger am Kopfende, ist eine ähnliche. Diese Anregungen hat Holbein aber selbständiger als Raphael verwerthet. Der Realismus ist heftiger, das Antlitz des Todten zeigt alle Verwüstungen, welche unfägliches körperliches Leiden angerichtet, links kommt das Trauergefolge, weinend und geknickt, Maria mit leisen Schritten, von Johannes geführt. Überall der Ausdruck furchtbarer Erschütterung und doch eine Großartigkeit in dem Ganzen, die am Schlusse dieser Bilderfolge eine tragische Beruhigung gewährt. Der ernste Hintergrund der Tannen und Felspartien wirkt in der Stimmung eindrucksvoll mit.

Im Baseler Museum befindet sich noch eine Folge von Passions-Darstellungen, die soeben ¹⁾ erwähnten Entwürfe für Glasbilder. Die Rücksicht auf den decorativen Zweck bestimmte nicht nur die Formen der Umrahmung, sondern auch die figürlichen Compositionen. Die Motive sind vereinfacht, die Figuren geringer an Zahl, die Bewegungen noch lebhafter und sprechender. Wenn auch kein so eindringendes Studium bis in jede Einzelheit, keine psychologisch so feine Durchbildung der Köpfe, so weisen diese Visirungen dafür eine grössere Keckheit und Frische auf, und gerade ihre grössere Einfachheit, verbunden mit einem eminent drastischen Zug, der den Beschauer sofort packt, bringen es mit sich, daß der heutige Betrachter mit ihnen meist leichter vertraut wird als mit den Gemälden. Von sieben dieser zehn Blätter befinden sich die Umdrucke, von dem Künstler leicht mit Tusche übergangen, in der King's

¹⁾ S. 162.

Des Pilatus Handwaschung.

(Zeichnung, Basel.)

Library des British Museum, wahrscheinlich jene unvollständige Passions-Folge, die Sandrart befehen hat und höchlichst rühmt.

Während die gemalte Passion in acht Bildern die Ereignisse vom Ölberg bis zur Grablegung behandelt, giebt die gezeichnete in zehn Bildern die Geschichte von Christus vor Kaiphas bis zum Tode am Kreuz, und gewinnt den Momenten, die auch dort schon vorgekommen, eine neue Seite ab. Die Geißelung ist hier edler, die Verpötlung gehört als Composition zu dem Schönsten, was wir von Holbein besitzen, bei feinsten Abwägung der Massen, symmetrischer Anordnung und edlem Fluß der Umriffe doch lebendigste Bewegung und volle Unbefangenheit. Dabei tritt von Blatt zu Blatt eine wirkfame Steigerung ein. Die heftigste Aufregung kommt in dem Pilatus, der seine Hände wäscht, zum Ausdruck (vgl. die Abbildung). Ihm ist das Handwaschen keine leere Ceremonie. Man sieht ihm den Seelenkampf an und die innere Angst, ihn möge die Verantwortung treffen für das Blut dessen, der eben zum Tode weggeführt wird. Im Eccehomo redet aus Christi Zügen die äußerste Kraftanstrengung, Schmerz und Angst gewaltsam niederzuzwingen; hier ist auch die Anwendung des bei Mantegna beliebten niedrigen Augenpunktes¹⁾ meisterhaft durchgeführt. Auf der Kreuztragung bewegt sich der Zug in starkem, beschleunigtem Schritt, der alle Figuren in ihren Bewegungen bestimmt, und auch hier geht Vieles über die Grenzen der bisherigen deutschen Formauffassung hinaus. Bei der Entkleidung beweist der Künstler, daß er trotz der Fülle und des Gewimmels der Figuren dennoch die Handlung in ganzer Klarheit zu geben versteht; das äußerste Bild des Jammers ist der auf dem Kreuze knieende Heiland, dem die Kleider vom Leibe gerissen werden. Aber das nächste Blatt, die Kreuzanheftung, bietet doch noch eine Steigerung des Entsetzlichen. Das Volk, mit mannigfaltigstem Ausdruck, drängt sich umher; schon loosen die Schergen um des Heilands Kleider, schon wird das Kreuz, an dem einer der Schächer hängt, emporgerichtet; den auf das Holz gestreckten Erlöser aber hält einer der Knechte am rechten Arm mit beiden Händen fest, während ihm ein zweiter den Nagel durch die Hand treibt und ein dritter den Körper mit aller Gewalt gegen links reißt. Aus Christi zurückgefunkenem Haupte schreit äußerster Schmerz und furchtbarste Todesangst. Die Phantasie des Malers hat sich ganz rückhaltlos dahinein versetzt, wie einem Menschen, der gekreuzigt werden soll, zu Muthe sein muß. Das letzte Blatt, Christi Tod, ist ähnlich wie auf dem Gemälde aufgefaßt, wieder sind die Kreuze schräg gestellt, der Heiland hat eben geendet, schon steigt ein Mann die Leiter empor, um den Körper herabzunehmen, Johannes hält Maria aufrecht; Zeugniss dafür abzulegen, daß ein Gerechter

¹⁾ Vergl. Cap. VII.

gestorben, hebt der Hauptmann seine Rechte empor, und einem rauhen Kriegermann mit Panzer und Armbrust ist es durch alle Glieder gefahren, unwillkürlich fügen sich ihm die Hände wie zum Gebet zusammen.

Schon auf der Grablegung des Passions-Gemäldes hatte Holbein alle Schrecken des Todes dargestellt, noch rückhaltsloser überläßt er sich dem Realismus in dem mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1521 bezeichneten großen Bilde des todten Christus, das vielleicht einst als Staffei eines Altarwerks gedient hat. Trüge der alte Rahmen nicht die Inschrift: »Jesvs. Nazarenvs. rex. judaeorū« und zwischen den Worten flüchtig gemalte Engel mit den Marterwerkzeugen, so würde kein Mensch hier an den gekreuzigten Gottessohn denken. »Ein todten Bild H. Holbeins . . . cum titulo Jesus Nazarenus rex etc.« nennt es das Amerbach'sche Inventar. Es ist nichts Anderes und will nichts Anderes sein, als das Abbild eines gewaltsam Gestorbenen, und zwar offenbar eines Ertrunkenen, wie aus den Hautanschwellungen, besonders an den Fingergelenken, und aus der grünlichen Färbung einiger Körpertheile hervorgeht. Die Gestalt liegt auf einem weißen Tuche in einem grünen Steinsarg hingestreckt. Der Kopf, gegen hinten zurückgesunken, mit hinabfallendem Haar und starren, halb geöffneten Augen, hager, mit stark vortretenden Backenknochen, ist in der Bildung höchst gewöhnlich; von jedem Christustypus ist abgesehen, auch die Züge sind ganz aus der Natur genommen. Alle Schrecken des Todes sprechen aus diesem grün angelaufenen Gesicht, diesen verwesenden Händen und Füßen, diesen Wundenmalen, den blutigen Löchern, die man tief in die Glieder sich einbohren sieht. Entsetzlich dürr ist der Körper; desto mehr fällt die treffliche Behandlung der Muskeln, welche durch die bereits eingetretene Todtenstarre noch straffer hervortreten, in die Augen. Welche Beobachtung der Natur! um so merkwürdiger, als Holbein, wie die Gerippe auf seiner Holzschnittfolge der Todesbilder beweisen, keine Studien der Anatomie gemacht hatte. So sind denn auch die Proportionen der einzelnen Theile nicht immer richtig, der Oberarm ist viel zu kurz. An andern Stellen aber, zum Beispiel in den Füßen, sind die Verkürzungen vortrefflich, die Art, wie durch das Helldunkel die höchste plastische Wirkung erreicht ist, erinnert an Lionardo's Malweise. Auch geistig zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft, denn auch Lionardo da Vinci hat mehrfach dem Hange nachgegeben, das Widrige und Gräßliche zu schildern, aber während er durch eine gewisse leidenschaftliche Phantastik dazu geführt wurde, thut Holbein das nur, um seine Kraft an der vollen Bewältigung der Natur zu erproben.

Dafs den Künstler bei allem Realismus auch der Sinn für geläuterte Schönheit nicht verlies, zeigt namentlich ein kleines Doppelbild, ursprünglich wohl Klappaltärchen: Christus als Schmerzensmann und Maria als Schmerzensmutter, einfarbig, in gelblichem Ton mit weissen Lich-

Christus am Kreuze.

(Zeichnung, Basel.)

tern und blauer Luft. Schon Remigius Felch bemerkt¹⁾, daß beide Tafeln keinem andern Holbein'schen Werke nachstehen. Maria, die mit erhobenen Händen dankt, trägt einen in parallele Falten geordneten Mantel, der dennoch freien und fließenden Wurfes ist, und ebenso athmet aus der edlen Haltung, den schönen Händen, der reinen Erhabenheit des Ausdrucks ein Stil, der wahrhaft italienisch erscheint. Der architektonische Hintergrund, das »Ghüs« (Gehäufte), wie das Amerbach'sche Inventar sagt, bildet eine beiden Darstellungen gemeinsame prächtige Kuppelhalle mit Säulen, Bögen, Kinderfriese. Holbein, dessen Verstand in Bau-sachen von einem Schriftstück des Baseler Rathes im Jahre 1538 ausdrücklich gerühmt wird, zeigt bei solchen Gelegenheiten, daß er nach Art der italienischen Renaissance-Maler auch das Feld der Architektur beherrschte. Was hätte ein solcher Mann jenseits der Alpen den Päpfen, den Fürsten, den Republiken nicht nur malen, sondern auch bauen müssen!

Ebenfalls einfarbig sind die auf Leinwand gemalten Orgelthüren des Baseler Münsters, die auch nach der Reformation und dem Bildersturm an ihrer Stelle blieben, 1622 in Merian's Topographie genannt werden²⁾ und noch 1775 von dem Bäckermeister Emanuel Büchel in seiner »Sammlung der merkwürdigsten Grabmäler, Bilder, Malereien, Aufschriften des Baseler Münsters« sammt der Orgel abgebildet wurden³⁾. Sie befanden sich auf den Innenseiten der Thüren, und erst neuerdings, als die Orgel durch eine neue ersetzt wurde, kamen sie in die öffentliche Kunstkammer und stehen im Vorflur des Museums. Eine Übermalung aus dem Jahre 1639 hat sie völlig entstellt, aber die mehr als lebensgroßen Gestalten wirken noch immer imposant, und die feineren Züge, die hier verloren gegangen, finden wir noch in den geistvollen Handzeichnungen zu diesem Werke wieder. (Vergl. den Holzschnitt).

Die Schutzpatrone des Münsters stehen einander gegenüber, auf der Thüre rechts Maria, um deren Hals das lächelnd aufblickende Kind seine Ärmchen schlingt, auf der Thüre links Kaiser Heinrich mit langem Bart und wallendem Königsmantel, fest auftretend, die Rechte in die Seite gestemmt, mit der Linken das Scepter haltend. Seine Gemahlin Kunigunde wandelt hinter ihm, ganz in Betrachtung des Crucifixes versunken; das Modell des Münsters, welches Heinrich gegründet, steht zwischen beiden. Am Ende des anderen Flügels, der Kaiserin entsprechend, erscheint Basel's erster Bischof, der heilige Pantalus, nachdenklich, in der

¹⁾ Vgl. Bd. II. Beilagen.

²⁾ Topographia Helvetiae, S. 39. »Es hat inn dieser Kirchen noch ein feine Orgel die man schlägt, vnd von dem berühmten Mahler Holbein gemahlet ist.« — In einem anderen Bande, der Topographia Franconiae, sind zwei Gestalten dieser Bilder, Kaiser Heinrich und St. Pantalus, in gegenseitiger Copie auf dem Titelpuffer angebracht. —

³⁾ Im Baseler Museum befindlich.

einen Hand den Hirtenstab, mit der anderen wie im Selbstgespräch gestikulirend. Die Legende setzt ihn in die Zeit der heiligen Ursula. Als diese mit ihren elftausend Jungfrauen nach Rom pilgerte, schloß er sich ihnen an und erlitt auf der Rückkehr mit ihnen Allen vor Köln durch die Pfeile der Hunnen den Tod. Zwischen ihm und der Madonna eine Gruppe von singenden und musizirenden Engeln. Drei stoßen mit aller Macht in die Posaunen, vier andere, ganz vorn, haben sich um ein Notenblatt gesammelt; einer schlägt den Tact, die übrigen, runde, derbe kleine Buben mit Lockenköpfen, singen herzhaft darauf los.

Wo noch ein Raum oben frei ist, wird er durch Blatt- und Blumen-Ornament gefüllt, welches in der Skizze auf beiden Thüren verschieden ist, wohl um dem Besteller die Auswahl zu lassen; energisch, beinahe schwer in den Formen, um von dem hohen Standort noch volle Wirkung zu thun. Dieselbe Rücksicht spricht sich auch in den statuarischen Gestalten aus, welche, wieder nach Mantegna's Art, in effektvoller perspectivischer Verkürzung von unten her gesehen sind. Die alte gothische Biegung geht auch bei ihnen noch durch, aber sie ist unter Holbein's Hand etwas ganz Anderes geworden. Der Eindruck des Überzierlichen, den sie gewöhnlich hervorruft, bleibt hier fern; sie erhöht im Gegentheil das Breite, Schwungvolle der Erscheinung. Eine erhabene Stimmung geht durch diese Gestalten hin, befeelt Heinrich's ernstes Königs Gesicht wie die sinnende Stirn Maria's und das Lächeln des Kindes. Es ist, als lauchten alle einer feierlichen Musik, wie sie von der Orgel ertönen konnte, die sie schmückten. »*Quam pulchra es amica*« (Wie schön bist du meine Freundin) steht auf dem Notenblatte, das die Engelknaben halten; diese Worte des Hohenliedes heben ihre hellen Kinderstimmen an; der Schall der Posaunen schmettert dazwischen, und so tönt durch die weiten Kirchenhallen der Hymnus hin, mit dem sie die jungfräuliche Himmelskönigin feiern.

Außerhalb Basel's sind zunächst zwei Altarflügel in einer Chorcappelle des Münsters zu Freiburg im Breisgau zu nennen. Schon vor Jahrhunderten waren sie berühmt und mußten deshalb viele gewiß nicht sehr zuträgliche Reisen durchmachen. Während des dreißigjährigen Krieges wurden sie in Schaffhausen geborgen. Von hier liefs sie sich Maximilian von Baiern nach München und Kaiser Ferdinand III. nach Regensburg zur Besichtigung bringen. 1796 waren sie von den Franzosen entführt worden, und kamen erst 1808 von Colmar aus wieder zurück. Vor einigen Jahren haben sie durch eine schlechte Restauration gelitten.

Sie stellen Christi Geburt und die Anbetung der Könige dar. Auf dem ersten Bilde läßt Holbein, wie das mehrere Jahre später Correggio in seiner 1528 vollendeten heiligen Nacht that, das Licht von dem Kind ausgehen, auf Grund einer Stelle in dem apokryphen Evangelium von der Kindheit Christi, wo es heisst, da Joseph mit der Frau kommt, die er der



Orgelthüren des Baseler Münsters, linker Flügel.

(Zeichnung, Basel.)

Orgelthüren des Baseler Münsters, rechter Flügel.

(Zeichnung, Basel.)

Maria als Beistand in ihren Wehen geholt: »Und siehe, erfüllt war die Höhle von einem Licht, das den Glanz von Kerzen und Fackeln übertraf und gröfser war denn Sonnenlicht.« Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dafs ein solches Nachstück noch einmal im Freiburger Münster vorkommt, an dem 1516 vollendeten Hochaltar von Hans Baldung Grien. Von dem Christusknaben, dessen Köpfchen nicht ganz richtig in den Schultern sitzt, fällt bei Holbein das volle Licht von unten her auf Maria's Gesicht. Allerliebft sind die verehrenden Kinderengel, namentlich einer, der voll Verwunderung beide Arme in die Höhe hebt. Die Fittige bestehen in Federn, die ihnen aus den Armen selbst herauswachsen, als ob sich Holbein über die gewöhnliche, nicht eben organische Construction solcher Flügelwesen Gedanken gemacht, wie sie erst Virchow vor einigen Jahren ausgesprochen. Ein vorn um die Säule blickender Landmann mit dem Dudelsack wirkt besonders lebendig. Es ist ein prächtiger, phantastischer Raum, in welchem der Vorgang spielt; Marmorfäulen und halb verfallene Bögen, durch welche das Mondlicht strahlt, und durch den Contrast mit seinem milden Schimmer das andere Licht noch glanzvoller erscheinen läfst. Im Hintergrunde ist die Verkündigung an die Hirten zu sehen.

Die Anbetung der Könige ist der vorigen Darstellung überlegen. Die sitzende Madonna ist anziehend, das Kind auf ihrem Schoofs hat einen ächt Holbein'schen Kindertypus mit kurzem Halfe und grofser Stirn. Die Composition ist reich und glücklich entwickelt, vortreffliche Charaktere sind die drei Könige, der würdevolle knieende Greis wie die beiden andern; eigenthümlich leuchtet das weisse Gewand des Mohrenkönigs aus der farbenreichen Umgebung. Neben ihm steht ein Windspiel. Zahlreiche Nebenfiguren sind in Stellung und Ausdruck auferordentlich sprechend und lebendig; zum Beispiel derjenige, der zu dem Stern emporblickend, sich die Augen mit der Hand schützt, oder der sich Umwendende in blauer Tracht. Während sich vorn Ruinen italienischen Renaissance-Charakters in buntem Marmor emporbauen, mit einem hölzernen Schutzdach, auf dem eine Elfter sitzt, schliesst eine höchst wirkungsvolle Perspective, eine vom Gefolge belebte Brücke, und eine weit in die Tiefe sich erstreckende romanische Bogenhalle mit verfallenem Thurm das Ganze ab. Diese Bilder, in ihrer reichen Ausbildung der Situation, in den lebendigen Motiven auch bei allen Nebenfiguren, in der schönen Ausbildung von Räumlichkeit und Hintergrund, lassen vielleicht mehr wie andere erhaltene Arbeiten einen Rückschluss auf die künstlerische Auffassung der untergegangenen Rathhausbilder ziehen. Von religiöser Empfindung ist hier keine Rede, das rein Malerische der Vorwürfe sowie ihre phantastische Wirkung interessirten den Künstler.

Eine schmale untere Abtheilung an jeder Tafel enthält die Bildnisse

der Stifter und ihrer Familie: Hans Oberriedt mit seiner Ehefrau, einer geborenen Zscheckapürlin, sechs Söhnen und vier Töchtern, sowie den Wappen beider Häuser. Aber nur das Bildniß des Stifters selbst kann von Holbein herrühren, die übrigen Porträte sind geringe Arbeiten von anderer Hand, die vielleicht erst später hinzugefügt wurden. Hans Oberriedt, ein Baseler Rathsherr, 1513 aus der Zunft zum Saffran zu dieser Würde gewählt, wurde später, in den Reformations-Unruhen des Jahres 1529, als Anhänger des alten Glaubens vom Rathe ausgeschlossen, gab kurz darauf sein Bürgerrecht auf und zog nach Freiburg. Die Bilder waren offenbar früher in einer Kirche zu Basel, wurden wahrscheinlich bei dem Beginn der Reformation entfernt, von dem Stifter wieder an sich genommen und hernach in der neuen Heimat wieder an geweihter Stätte aufgestellt. Vielleicht befanden sie sich früher im Karthäuserkloster, wo ein Verwandter des Stifters, der berühmte Prior Hieronymus Zscheckapürlin, lebte und wo dessen Verwandtschaft grosentheils ihre Grabstätten hatte¹⁾. Gerade unter Zscheckapürlin hatte ein stattlicher Umbau von Kirche und Kloster stattgefunden, und die Karthause lag in Klein-Basel, wo die katholische Partei überwog und es ihr gelang, die Bilder in der Stille fortzuschaffen. Hans Oberriedt wird auch sonst noch einmal urkundlich in Verbindung mit Holbein genannt. Ihm wird nämlich eine Summe, die der Rath an Holbein zu zahlen hat, am 14. September 1521 eingehändigt, wohl weil der Maler sie ihm schuldig war²⁾.

Die Kunsthalle in Carlsruhe besitzt zwei Tafeln, offenbar Altarflügel, mit den fast halblebensgrossen Gestalten der heiligen Urfula und Georg; unter ersterer der Name des Künstlers und die Jahrzahl 1522. Beide Figuren sind gedrungen und haben noch die gothische Schwingung in der Haltung. Hinter der Urfula ist Feigenlaub und eine breit behandelte Landschaft zu sehen. Es sind ächte Gemälde, aber in der Durchführung kaum auf Holbein's voller Höhe. Der heilige Georg, in römischer Rüstung und mit einem grünen Mantel, in welchen ebenso wie bei dem Grün auf den Passionsdarstellungen, die Schatten geschwunden sind, mit roth-weißer Fahne und auf einem vortrefflich gemalten Lindwurm stehend, ist mit decorativer Tüchtigkeit behandelt. In den Unterpartien der Urfula

¹⁾ Baseler Chroniken, S. 83, 331 f, Anm. Ochs V. S. 647 und 661. Genaueres geben einige mir von Herrn His-Heusler mitgetheilte Documente des Baseler Archiv's: Das Rathserkenntniß über die Entsetzung («Warumb nachfolgende Personen des Rathes entsetzt») vom 9. Februar 1529 (Mandatenbuch Fol. XXXV); die Nachricht über Oberriedt's Bürgerrechts-Aufgabe von Montag nach Palmarum 1529 (Öffnungsbuch); endlich ein Brief an «den erlarmen, vnsern guten frien Hanfen Oberrieten, Burgern zu Friburg im Prsigow» vom 11. Juli 1533 (Missive 1529—35), Antwort auf die Reclamation der Zscheckapürlin'schen Erbschaft.

²⁾ Vergl. Tonjola, Basilea sepulta. — Die Weihe des Altars in Freiburg, auf dem sich die Bilder jetzt befinden, fand, laut Inschrift, am 17. October 1554 statt.

³⁾ Rathrechnungen.

(vergl. die Abbildung)
könnte man sogar
die Hülfe andrer
Hand vermuthen, aber
Antlitz und Buße der
Heiligen sind von ge-
diegener und feiner Be-
handlung, und der Kopf
mit niedergeschlage-
nen Augen, Doppel-
kinn und blondem Haar,
ganz im Licht model-
lirt, ist höchst indivi-
duell und sinnig. Nicht
nur die Krone, der
Heiligenschein und die
Halskette, auch ver-
schiedene Verzierun-
gen des Anzugs sind
von Gold. Sie trägt
ein röthliches, grünschil-
lerndes Seidenkleid mit
Hermelin-Befatz, einen
zinoberrothen Pelzman-
tel und rothe Schleifen
an den geschlitzten
Ärmeln, der Luxus
der damaligen weib-
lichen Mode ist in ihr
eben so treu dargestellt,
wie in den oben er-
wähnten Costumstudien
im Baseler Museum.
Die Maler waren da-
mals gewohnt, ihre
Weltfreude und Le-
benslust auch an hei-
liger Stätte walten zu
lassen, was Moralisten
mitunter übel vermerk-
ten. Dafs es der Chro-
nist Anshelm that, hat-

ten wir früher gesehen, doch selbst der Dominikaner Johannes Pauli spricht einmal inmitten seiner Schwänke die Klage über die Maler aus: »Wenn sie Sanct Katharinen oder Sanct Margarethen malen sollen, so malen sie dieselben so weltlich und mit ausgeschnittenen Kleidern, wie man zu derselben Zeit geht. Es sollte kein Altar sein, wo nicht ein Crucifix darauf stände; statt dessen ist kein Altar, wo nicht ein geputztes Bild oben steht. Was für Andacht soll ein junger Priester, der ohnehin hungrig ist, davon haben, wenn er Messe liest und solch aufgeputztes Bild vor sich stehen sieht! Ja, sprechen sie, es nimmt sich gut aus! Nein, es nimmt sich bübisch aus, und sollt' nicht sein, was die Natur deckt, das sollte der Mensch auch billigerweise lernen decken!«. Aber was nützten solche Beschwerden? Die Kirche selbst hatte diesen Sinn für Prunk und äußerer Glanz genährt.

Demselben Jahre gehört, laut Angabe unter dem Monogramm, ein ungleich wichtigeres Bild, eine Madonna im Besitz von Herrn Zetter zu Solothurn, an, die erst vor wenigen Jahren zum Vorschein kam. Wahrscheinlich für das dortige Münster gemalt, kam sie, als dasselbe im vorigen Jahrhundert durch den Neubau ersetzt wurde, in die Kirche des nahegelegenen Dorfes Grenchen, wurde von dem jetzigen Besitzer in einem Zustand stärkster Beschädigung erworben und 1867 von Eigner in Augsburg restaurirt.

Der berühmten Madonna des Bürgermeisters Meyer kommt dieses Madonnenbild an GröÙe nicht völlig gleich, zeigt aber ein ähnliches Format, ein Rechteck, aus dessen oberer Schmalseite sich ein Halbkreisbogen erhebt. Zu den Seiten der sitzenden Maria mit dem Kinde stehen die Schutzheiligen von Solothurn, Urfus, einer der Helden der thebaïschen Legion, und Martinus, Bischof von Tours. Über die steinernen Stufen unter ihnen fällt ein einfach gemusterter Teppich herab. Ein schlichter Halbkreisbogen, welcher auf zwei starken Pfeilern mit schwach profilirten Gesimsen ruht und von Zugbalken gehalten wird, wölbt sich über den Figuren. Diese Einfachheit setzt bei Holbein, der sonst reiches Ornament im Renaissancegeschmack anzubringen pflegt, in Erstaunen, findet aber ihre Erklärung darin, daß es offenbar des Künstlers Absicht war, sich der Architektur des alten romanischen Sanct Ursen-Münsters anzubequemen. Aus dem Bogen blickt man in die freie Luft und diese bildet, durch die Linien der Architektur und die fein berechnete Armhaltung der beiden stehenden Heiligen, einen lichten Kreis rings um das Haupt der Jungfrau, nach diesem hin an Helligkeit zunehmend und so auf natürlichem

¹⁾ Schimpff und Ernst. Von Schimpff das .CCCCXIII. (S. 250 in der Ausgabe des Literar. Vereins).

Madonna von Solothurn.

Wege den Heiligenschein ersetzend, auf welchen der realistisch empfindende Meister hier, wie bei der Meyer'schen Madonna, verzichtet hat.

Eine schöne goldene Krone schmückt Maria's Haupt, am Reif mit großen Edelsteinen geziert und mit Perlen an den Spitzen. Sie trägt ein hellrothes Kleid, welches den Hals und den Obertheil der Brust frei läßt und darüber einen ärmellosen ultramarin-blauen Mantel, der an den Schultern mit einer durchgezogenen Schnur zusammengebunden ist. Voll und weit fällt er herab, in großen, geschmackvoll geordneten Faltenmassen auf der Stufe liegend; man muß sich erinnern, daß Maria's Mantel der Mantel der Gnade ist, welcher sich ausbreiten kann, um wie bei der Meyer'schen Madonna die Betenden und Schutzbefohlenen unter sich zu sammeln. Hier freilich beschattet er nur die beiden, in den Teppich eingewebten Familienwappen der Stifter. Maria's schönes Antlitz mit dem holden doppelten Ansatz des Kinnes ist oben durch einen Schleier begrenzt, der mit ähnlicher Feinheit, wie das auf Bildern aus Lionardo's Schule vorkommt, das Haar und die Stirn durchschimmern läßt. Ihre Züge verkündet die innigste Mutterfreude über das prächtige, nackte Knäbchen, das auf ihren Knien sitzt, und welches sie mit ihren schönen, ganz individuell gebildeten Händen umfaßt. Ihre Rechte faßt das Beinchen des Kindes, ihre Linke greift unter dessen Achsel und schiebt dabei die Haut leicht in die Höhe. Entzückend sind die dicken Händchen und Füßchen des Kindes, der rechte Fuß in der Verkürzung von der kleinen Zehe her, der linke von der Sohle aus gesehen, mit prächtig gemalten Fältchen in der Haut. Der linke Arm wendet sich so, daß die Handfläche gegen außen gekehrt ist, eine Bewegung, welche kleinen Kindern eigenthümlich ist, und die Holbein hier wie auch in andern Fällen dem Leben fein abgelauscht hat. Die Finger der Rechten fügen sich zur Geberde des Segnens zusammen, und damit stimmt auch der ernste, aber keineswegs altkluge Ausdruck des Kleinen.

Sanct Urs steht fest und männlich wie ein Ritter aus des Malers Zeit da, hoch an Wuchs, von oben bis unten in blinkende Stahlrüstung gehüllt, die eben so verständnisvoll bis in ihre Einzelheiten wiedergegeben ist, wie die Rüstung auf Dürer's Ritter trotz Tod und Teufel. Weiße Straußenfedern wehen von seinem Helm, die Linke mit ihrem Panzerhandschuh ruht am mächtigen Schwertgriff, die rechte Eisensfaust hält eine große rothe Fahne mit weißem Kreuz, deren Farbe sich an manchen Stellen der Rüstung, namentlich am Visier, spiegelt. Sein Gesicht zeigt in jedem Zuge Tüchtigkeit und Kraft; scharf und feurig blickt das Auge, entschlossen ist die Unterlippe emporgezogen, und der mächtige, kriegerische Schnurrbart, fein in jedem Härchen ausgeführt, wie Dürer das zu thun pflegt, ragt aus der Eisenhaube heraus und hebt sich wirkungsvoll gegen

sie ab. Der eignen Kraft bewußt und auf Gott vertrauend, hält der Streiter des Herrn hier zur Seite des Heiligsten Wacht.

Der Gegensatz des priesterlichen zum ritterlichen Heiligen ist mit hoher künstlerischer Feinheit empfunden. St. Martin's bartloses Antlitz von edler Bildung, seine ganze Art des Auftretens verkünden den Geistlichen vornehmen Ranges und zeigen erhabene Ruhe mit geistiger Überlegenheit, Milde mit Bestimmtheit vereint. Sein Messgewand wie seine Mitra sind wahrscheinlich bestimmten älteren Vorbildern treu nachgebildet. Die Cafula, violett, mit rothem Futter und reich mit Gold geziert, zeigt die eingewebte Darstellung des Hauptmanns von Capernaum vor Christus und in den Stickereien des breiten Mittelsaumes die Darstellungen des Heilands vor Kaiphas, eines Engels und der Dornenkrönung, alle treu in ihrem alterthümlichen Stil gegeben. Die Mitra, in ihrer Gold- und Perlenstickerei auf rothem Grunde, läßt die Gestalt des heiligen Nicolaus sehen. Mit der Linken, die über dem Handschuh einen Ring trägt und in schwieriger aber durchaus richtiger Verkürzung vom Mittelgelenk der Finger aus gesehen ist, hält St. Martin den Bischofstab und zugleich den Handschuh der Rechten, die eben ein Almosen in das kleine Holznapfchen eines vor ihm knieenden Bettlers legt. Die Gestalt des Letztern liefs der Maler in feiner Überlegung ganz hinter Maria's grossem Mantel verschwinden, denn um seiner selbst willen gebührt ihm kein Platz am Thron der heiligen Jungfrau, wo es keine irdische Noth und Kummerlichkeit mehr giebt, sondern nur als Attribut Sanct Martins, nur um diesen zu kennzeichnen, ist er da. Die Kunst älteren Stils würde ihn daher in weit kleinerem Maassstabe gebildet haben, aber das widerspräche Holbein's Realismus und Geschmack. Er findet dagegen die Mittel, den Armen so weit als möglich zu verdecken, nur das durchaus Nöthige zu zeigen: das flehende Gesicht und die empfangende Hand. Diese abgemagerte Hand bildet zur schön geformten des Bischofs, des Bettlers tiefbraunes Gesicht zu des Heiligen weisserem Fleishton einen feinen Gegensatz. Überhaupt ist der Ton des Fleisches, je nach Geschlecht, Stand und Alter bei Allen verschieden. Das Licht fällt, wie häufig bei Holbein, von rechts. Es ist nirgend wirkliches Gold aufgesetzt, sondern die Wirkung des Goldes durch Farbe erreicht. Bei grosser Kraft und seltenem Reichthum der Töne ist das Colorit von schönster Harmonie, wie sich überhaupt alles Einzelne bei vollendet feiner Ausführung doch dem Ganzen richtig fügt. Der Aufbau der Composition ist nicht pyramidal, sondern die sitzende Mittelfigur wird von den Stehenden zu beiden Seiten überragt, aber auch bei dieser Anordnung hat der Künstler eine feine Abwägung der Massen, eine stilvolle Symmetrie zu erreichen gewußt, ohne das Mindeste von Freiheit und Natürlichkeit zu opfern.

Wie bewundernswerth aber auch das Werk in allen seinen Theilen

ist, immer wieder kehrt der Blick mit besonderer Freude zu den beiden Hauptgestalten, zu Mutter und Kind zurück. Der prächtige kleine Bube, bei welchem in treuer Wiedergabe ächt kindlichen Lebens das Höchstmögliche geleistet scheint, ist uns zudem ein alter Bekannter. Im Baseler Museum befindet sich eine von Hans Bock gefertigte Copie desselben, auf der ihm eine Schlange beigegeben ist, so dafs er also einen kleinen Hercules vorstellt; im Amerbach'schen Inventar ist sie mit den Worten erwähnt: »Ein nackend kindlin sitzt vf einer schlangen kompt von Holbeins gemeld durch H. Pocken vf Holz mit olfarben mehrteil nachgemolt«. Offenbar das nämliche Kind finden wir auch in einer von J. C. Loedel gestochenen Silberstiftzeichnung der R. Weigel'schen Sammlung, die, was selten vorkommt, mit des Künstlers vollem Namen und derselben Jahrzahl 1522 wie das Solothurner Gemälde bezeichnet ist. Das Köpfchen sehen wir fast im Profil und unter der linken Achsel die Hand der Mutter, die das Kleine hält. Es ist derselbe kurze Hals, die hohe Stirn, die nämliche Bildung von Mund und Nase. Vielleicht hat Holbein hier wie in dem Gemälde sein eigenes Kind nach dem Leben aufgenommen. Der Kleine, den er 1522 abbildete, mag im Laufe desselben oder des vorhergehenden Jahres geboren sein, und ist wahrscheinlich Holbein's erster Sprössling; die Verheleichung des Meisters ist wohl um das Jahr 1520 anzusetzen, in welchem seine Aufnahme in Bürger- und Zunftverband stattfand. Wir wissen zwar nicht, ob in Basel dieselben Zunftordnungen wie in Breslau bestanden, wo ein Malergefelle, der Meister werden wollte, verheirathet sein oder wenigstens, bei zehn Mark Strafe, binnen Jahr und Tag ein Weib nehmen mußte¹⁾. Doch lagen diese beiden Schritte zur Gründung eines selbständigen Haushalts wohl auch bei Holbein kaum weit auseinander. Wenn man nun die Zeichnung der Weigel'schen Sammlung, die beinahe Profil ist, mit dem Profilkopf des Knaben auf Holbein's später zu erwähnendem Familiengemälde zu Basel²⁾ vergleicht, so findet man auch hier den eigenthümlichen Schnitt des Mundes, die Stellung der Augen, die Bildung der Nase wieder, während die hohe Stirn nur durch das hineingekämmte Haar verkürzt ist. Und wie Holbein im Solothurner Bilde wahrscheinlich sein eigenes Kind als Christusknaben malte, so nahm er auch sein Weib zum Modell für die heilige Jungfrau. Nach der Bestätigungsurkunde vom Testamente Sigmund Holbein's³⁾ hiefs seine Gattin Frau Elsbeth, und ein anderes Document, das wir kennen lernen werden⁴⁾, beweist, dafs ein gewisser Franz Schmid, der bei jener Erb-

¹⁾ Alwin Schultz, urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung, 1866, S. 31. — Ähnliche Bestimmung in Augsburg.

²⁾ Vergl. Cap. XVI.

³⁾ Vergl. Cap. XXI und Bd. II, Beilagen.

⁴⁾ Rathsmißiv in Sachen Philipp Holbein's von 1545. Vergl. E. His, die Baseler Archive.

schaftsangelegenheit als ihr Bevollmächtigter erscheint, ihr Sohn war. Holbein hat also eine Wittve geheirathet, und das erwähnte Familienbild scheint dafür zu sprechen, daß sie ein paar Jahre älter als ihr Gatte war. Wenn wir dies liebliche Madonnengesicht mit jener weit älteren, keineswegs anmuthigen Frau des Familienbildes vergleichen, deren Ausdruck die Spur so mancher Sorgen, manchen Kummers trägt, so werden wir, trotz der Verschiedenheit des Eindrucks, die Übereinstimmung der Züge herausfinden. Vor sieben Jahren, die ihr unter mancherlei Noth des Lebens oft doppelt lang werden mußten, konnte Frau Elsbeth wohl so ausgesehen haben wie hier. Die Vergleichung erleichtert eine Zeichnung aus der Jabach'schen Sammlung im Museum des Louvre, welche dort unter den »Inconnus, École Allemande« hängt, aber dem mit Holbein vertrauten Auge sich gleich als ein Werk des Meisters kund giebt¹⁾. Es ist eine Silberstiftzeichnung auf grundirtem Papier, mit Tusche und Rothstift wirkungsvoll übergegangen. Daß wir hier dieselbe Person wie auf dem Solothurner Bilde sehen, wird schon der erste Blick lehren; in der Zeichnung ist sie mit voller Schärfe und Lebenstreue dargestellt, im Gemälde, wie die Sache es verlangte, über die gemeine Wirklichkeit gehoben. In der Handzeichnung, wie auf dem Familienbilde und auch im Solothurner Gemälde, zeigt sie sich ganz von vorn, nur daß der Kopf ein wenig nach der linken Schulter zu geneigt ist; das Haupt ist unbedeckt, das Haar hängt hinten in zwei Zöpfen nieder, während es sich vorn etwas aus den Flechten gelöst hat, Nacken und Büsen sind unverhüllt, wie auch noch im Familienbilde. Sie trägt den gleichen Halschmuck wie die vorhin erwähnte heilige Urfula²⁾, und in den Saum ist die stets wiederkehrende Devise ALS IN ERN³⁾ eingestickt. Die ziemlich schmal geöffneten Augen mit den etwas gedrückten oberen Lidern, die große Nase, die nur durch die geschickte Wendung des Kopfes nicht unschön wirkt, die etwas starke Kinnpartie und den gleichen Schnitt des Mundes mit den vollen Lippen finden wir in den drei Gesichtern.

Das junge Weib im Louvre zeigt sich als eine ächte Tochter des Bürgerstandes aus damaliger Zeit, kräftig, voll und jugendfrisch in der Erscheinung, mit einem freundlichen Lächeln, zwar nicht gerade geistvoll aber wahrhaft ansprechend im Ausdruck. Sollen wir glauben, wenn Carel van Mander berichtet, Holbein's Hausfrau sei so hitzköpfig und böse gewesen, daß er nimmer Friede und Ruhe bei ihr hatte, und wenn andre

¹⁾ Nr. 62. Beide Wahrnehmungen, der Ähnlichkeit mit der Frau des Familienbildes und der Übereinstimmung in der Arbeit mit Holbein, machte zuerst Herr His-Heusler nach der Photographie von Braun und gab davon dem Verfasser Nachricht, ehe letzterer das Original in Paris kennen lernte, das dann vollends keinem Zweifel mehr Raum ließ.

²⁾ Vergl. den Holzschnitt S. 179.

³⁾ Alles in Ehren.

Biographien das nacherzählen? Mander und Sandrart wissen wiederholt von unglücklichen Eheverhältnissen der damaligen Künstler; neben Dürer und Holbein bemerkt Sandrart zum Beispiel dasselbe von Grünewald. Ohne zu untersuchen, ob unsere Gewährsmänner, denen wir nie besonders trauen dürfen, wo sie als Historiker auftreten, in den einzelnen Fällen Recht haben, glauben wir eher die Frage am Platz, ob diesen Berichten nicht vielleicht eine allgemeine Wahrheit zu Grunde lag. Im Anfang des 16. Jahrhunderts, wo der Geist einer neuen Zeit mit den alten Verhältnissen in Conflict kam, erstreckte sich dieser Kampf auch auf die äusseren Lebensverhältnisse jener Künstler, die ihrer innerlichen Entwicklung nach nicht mehr hineinpaßten in die engen Schranken des kleinbürgerlichen Lebens, in deren Mitte sie äusserlich standen. Ähnlich mag es in ihren Eheverhältnissen ausgefallen haben. Dürer's Hausfrau wäre sicher ein vortreffliches Weib für einen zünftigen Handwerksmeister gewöhnlichen Schlages gewesen. Sie trifft kein Vorwurf dafür, daß ihr Gatte an Geist und Bildung über Stand und Umgebung hoch hinauswuchs. Konnte sie kein Verständniß für seinen Genius haben, so litt sie wohl darunter ebenso wie er, und von ihrem Standpunkt läßt sich ihr's nicht verargen, wenn sie, ächt bürgerlichen Sinnes, im Haufe auf Ordnung hielt und etwas scheel dazu sah, wenn ihr Mann seinen vornehmeren Umgang auffuchte, von dem sie ausgeschlossen blieb¹⁾.

Gab es vielleicht ähnliche Widersprüche im ehelichen Leben Holbein's, so muß man dennoch erstens erwägen, daß er keineswegs die Pflichten gegen die Seinen, auch zur Zeit wo er fern war, vergaß; zweitens lehrt uns aber das Bild zu Solothurn, daß ihm in den ersten Zeiten seines ehelichen Bundes die Hausfrau lieb und werth genug war, um ihren Zügen das Motiv zu jener holden Madonna zu entnehmen. Diese ist, wie alle Gestalten des Gemäldes, individuell, aber bei ihr wie bei den andern erkennt man auch, daß zwar eine bestimmte Persönlichkeit bildnistreu erfasst und der Gestalt im Gemälde zu Grunde gelegt wurde, daß jedoch die Persönlichkeit jedesmal über die Schranken der bedingten Wirklichkeit erhoben, daß sie in einer Weise, für die Holbein unerreicht ist, idealisirt wurde, ohne das Mindeste vom individuellen Gepräge zu verlieren.

Da wir von dem Bildniß der Gattin sprachen, sei auch Holbein's eigenes Portrait im Baseler Museum erwähnt, die schöne farbige Stif Zeichnung, die etwa in dieselbe Zeit fallen mag. In einfacher grauer Schaubе mit schwarzen Sammet-Befatz, in rothem Barett mit breitem

¹⁾ Bald nachdem wir uns in der ersten Auflage in dieser Weise ausgesprochen, erschien die vortreffliche »Rettung« der Gattin Dürer's von M. Thauling, Zeitschrift für bildende Kunst, IV, S. 33 ff, 77 ff.

Rande, bartlos, mit schlichtem, nussbraunem Haar erscheint der Künstler vor uns. Mit den Bildnissen aus dem Knabenalter in Augsburg und Berlin ist sichtliche Ähnlichkeit vorhanden, aber es spricht sich nun die volle geistige Reife in dem edel geformten Antlitz aus. Ein wohlthundes Gleichgewicht des Wesens herrscht in den Zügen, bewußt und freimüthig schaut der Maier in die Welt hinaus, aber durch die Art, wie sich die unteren Augenlider emporziehen, gefällt sich der Klarheit des Blickes ein Ausdruck weichen Empfindens bei. Ein leiser ironischer Zug scheint um den Mund zu spielen, und es ist, als wollte ein Schatten die freie Stirn überfliegen, aber Thatkraft und lebensfrohe Frische scheuchen ihn zurück. Das ist Hans Holbein.

IX.

Die Brüder Holbein und der Formschnitt.

■ Von den Arbeiten unseres Künstlers ist bisher eine ganze Classe unberücksichtigt geblieben, die Zeichnungen für den Holzschnitt. Wir wiesen nur kurz darauf hin, daß gerade die Gelegenheit zu solcher Thätigkeit sowohl Hans wie Ambrosius zunächst in Basel fesselte¹⁾.

Die Formschneider, welche zugleich Kartenmacher und Briefmaler, das heißt Herausgeber von Kalendern und fliegenden Blättern zu sein pflegten, bildeten in den Städten ein besonderes Gewerbe und betrieben ihre Arbeit fabrikmäßig. Aber so roh und unbeholfen ihre Erzeugnisse auch zu sein pflegen, so sind sie doch dadurch von hohem Werth, daß sie erstens den ganzen Gesichtskreis des Volkes zeigen, uns in seine Sitte, Art und Auffassung hineinblicken lassen, zweitens dasjenige in sich zusammenfassen, was von den künstlerischen Ideen dieser Epoche für jedermann zum Gemeingut geworden ist.

Einer Zeit, wie die unsrige, fällt es schwer zu verstehen, welche Rolle in Zeiten ursprünglicherer Cultur das Bild als Werkzeug der geistigen Mittheilung spielt. Das Bedürfniß einer solchen ruft die Erfindung der vervielfältigenden Kunst hervor. So geht der Bilddruck dem Buchdruck voran, ist zu seiner Erfindung die Vorstufe. In einem der ältesten mit

¹⁾ Vergl. oben Cap. VI.

Holztafeln gedruckten Bücher, welche die Vorläufer der mit beweglichen Lettern gedruckten bilden, in der *Ars moriendi*, wird ausdrücklich in der Einleitung ausgesprochen: »Dafs aber diese Materie Allen fruchtbringend sei, wird sie sowohl schriftlich, was nur dem Kundigen dient, als in Bildern, was dem Laien wie dem Kundigen dienlich ist, den Augen Aller vorgelegt«¹⁾.

Während die höheren Zweige darstellender Kunst sich fast gänzlich mit religiösen Gegenständen beschäftigen, thut der Holzschnitt viel weiter gehenden Anforderungen Genüge. Er zeigt uns, wie die Phantasie des Volkes sich der ausgedehntesten Stoffgebiete bemächtigt. Der Spielkarten-Fabrikation dankt er seine erste Ausbildung und wird schon dadurch im Wesentlichen auf profane Vorwürfe hingewiesen, mochten auch die Mönche und Geistlichen auf ihren Spielkarten Heiligenbilder haben. Aber nicht blos das Kartenspiel dringt vom Palaß bis in die Hütten, so dafs zu den kostbar ausgeführten und zierlich gemalten Karten die durch Druck oder Patronenmalerei billig und fabrikmäfsig hergestellten treten müssen; auch Bilder religiösen Inhalts verlangt der Arme wie der Reiche zu seiner Erbauung und Belehrung, und so werden sie durch den Formschnitt zum Verkauf an den Kirchthüren und auf den Märkten in ungeheuren Massen producirt. Es kommen religiöse Bücher in Holztafeldruck, wie die *Biblia Pauperum*, die *Apokalypse*, das *Salve Regina*, heraus, doch zugleich auch Drucke weltlichen Inhalts, wie die acht Schalkheiten, die zehn Lebensalter, das Glücksrad. Der Formschnitt stellt Ablassbriefe, Neujahrswünsche, fliegende Blätter jeder Art her, dient nicht nur ernsten Zwecken, sondern auch dem Humor und der Satire. Als der Letternruck erfunden wird, schließt sich der Bilderdruck auch diesem an und schmückt seine verschiedenartigsten Producte, Bücher geistlichen Inhalts, poetische Schriften, Hausbücher, Kalender, Chroniken. Wollen wir ein besonders glänzendes Beispiel für die Weite und den Reichthum des Gebiets kennen lernen, auf dem die Holzschnitt-Darstellung sich bewegt, so müssen wir Hartmann Schedel's *Weltchronik* durchblättern, welche 1493 in lateinischer und 1494 in deutscher Sprache zu Nürnberg herauskam. Da treten neben den biblischen Gestalten die Helden und Könige des Alterthums auf, da werden historische Vorgänge der verschiedensten Art geschildert, wir finden die abenteuerlichen Gestalten, welche die Einbildungskraft des Volkes den Menschen fremder Welttheile verleiht, und es werden mehr oder minder treue Abbildungen der verschiedensten Städte und Gegenden mitgetheilt. Man möchte sagen, dafs sich fast Alles, was überhaupt darstellbar ist, hier abgebildet findet.

¹⁾ Sed ut omnibus ista materia sit fructuosa . . . ; tam litteris, tantum litterato deservientibus, quam ymaginibus laico et litterato simul deservientibus cunctorum oculis obicitur. Citirt von Zestermann im Text zu T. O. Weigel, *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift* (Einleitung).

Damals aber hatte die Entwicklung des Holzschnittes bereits eine neue Stufe erreicht. Am Schlusse der Schedel'schen Chronik wird bemerkt, das Buch sei gedruckt mit Anhängung der Maler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, die es mit Figuren wercklich geziert¹⁾. Jetzt beginnen die Maler den Formschneidern Zeichnungen zu liefern, und dadurch gelangt erst die Holzschnitt-Darstellung in künstlerischer Hinsicht auf die Höhe der Zeit. Sich mit diesem technischen Verfahren in Beziehung zu setzen, werden die deutschen Maler namentlich durch den Reichthum ihrer Erfindungskraft veranlaßt. Ihre Ideen festzuhalten bedarf es keines anderen Mittels, als der einfachen Federzeichnung auf den Holzstock, dessen glatte Oberfläche für den Zeichner viel bequemer ist als das rauhe Papier. Das, was er erfunden hat, ist dann nicht bloß einmal und für einen beschränkten Kreis von Beschauern vorhanden, sondern verbreitet sich in die verschiedensten Gegenden und dringt in alle Kreise des Volkes. Was Wolgemut und seine Generation begonnen, setzt die nächste Generation, Albrecht Dürer, Cranach, Hans Baldung Grien, Burckmair, Holbein, mit größerer Entschiedenheit fort. Aber gemeinschaftlich mit der künstlerischen ist auch die culturhistorische Bedeutung dieses Zweiges bildlicher Darstellung immer mehr im Steigen begriffen. Er nimmt an der Erweiterung des geistigen Lebens und den Fortschritten der Wissenschaft theil, verbindet sich mit der humanistischen Litteratur, dient namentlich der wachsenden religiösen Bewegung, sowohl vor wie nach dem Ausbruch der Reformation, in ernster Weise durch Illustration der heiligen Schriften, in humoristischer Weise, indem er bei Streitigkeiten verschiedenster Art Partei ergreift. Mögen aber seine Zwecke und seine Gegenstände fein, welcher Art sie wollen, überall schlägt der Holzschnitt einen durchaus volksthümlichen Ton an und gewährt von Gefinnung und geistigem Leben des Volkes ein so klares und untrügliches Spiegelbild, wie es irgend die populärsten Erzeugnisse der Litteratur thun.

Die Thätigkeit der Maler für den Holzschnitt ist der Gegenstand eines langen und heftigen Streites in der neueren Kunfliteratur gewesen. Mit Eifer wurde die Frage hin und hergeworfen, ob jene ihre Empfindungen selbst in Holz geschnitten oder nicht²⁾. Manche der ersten Kunst-

¹⁾ In der lateinischen Ausgabe: . . . Adhibitis tamen viris mathematicis pingendique arte peritissimis. Michaelae wolgemut et Wilhelmo Pleydenwurff. quarum solerti acuratisimae animadversione tum civitatum tum illustrium virorum figure inferte sunt. . . .

²⁾ Für Eigenhändigkeit namentlich C. Fr. v. Rumohr, Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig 1836, derf.: Auf Veranlassung und in Erwiderung der Einwürfe eines Sachverständigen gegen die Schrift »H. Holb.« u. f. w. Leipzig 1836; derf.: Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst; 1837; Rud. Weigel in den Zusätzen zu Rumohr's Holbein und an anderen Orten; A. E. Umbreit, über die Eigen-

historiker nahmen auf dieser wie auf jener Seite Partei, und die Fehde wurde so hartnäckig, daß Kugler ironisch von der großen Frage des 19. Jahrhunderts sprechen konnte. Uns mag es erpart sein, das Für und Wider nochmals durchzugehen. Im Wesentlichen bekennen wir uns zu der Ansicht Sotzmann's, Chatto's, Passavant's, daß die Maler nicht selbst in Holz zu schneiden pflegten. Die Formschneider machten, wie wir eben sahen, ein besonderes Gewerbe aus, und hätten sich Eingriffe von den Malern kaum gefallen lassen. Dagegen liegt eine Theilung der Arbeit ganz im Geiste der Zeit, deren Sprachgebrauch schon zwischen dem Reißer (adumbrator) und dem Formschneider (sculptor) unterschied¹⁾. Nur das Aufzeichnen oder Reissen ist Sache des Malers, Dürer erzählt im Tagebuche der niederländischen Reise, er habe den Herren von Roggendorff »ihr Wappen groß auf ein Holz gerissen, daß man's schneiden mag«²⁾, und Neudörffer³⁾ stellt Dürer's gerissene und gestochene Kunst zusammen. Die Zeichnung auf dem Holzstock entspricht nämlich nicht bloß dem Carton beim Gemälde, der Vorzeichnung beim Kupferstich, dem Modell bei der Statue. Bei diesen kann die Ausführung über das Vorbild hinausgehen, beim Holzschnitt dagegen hat, »wenn es an's Schneiden geht, das Erfinden, Ändern, Verbeßern, Ausführen ein Ende. Selbst wenn der Maler, was wohl geschehen sein kann, einmal auf den Einfall gekommen wäre, das Messer selbst in die Hand zu nehmen, würde ihm nicht entgangen sein, daß er Alles, was er schneiden will, erst in einer bestimmten Vorzeichnung auf den Holzstock bringen muß«⁴⁾. Die Federzeichnung auf dem Holzstocke kann unter dem Schneidmesser schlechter aber niemals besser werden. Der Formschneider muß jedem Zuge, welchen der Meister vorgezeichnet, folgen. Er vertieft die Stellen zwischen den Strichen, und die Zeichnung selbst bleibt stehen, so daß alsdann der sorgfältig hergestellte Abdruck eines gut ausgeführten Holzstockes nicht bloß

händigkeit der Malerformschnitte, Heft 1, 2. Leipzig 1840. 1843. Gegen Eigenhändigkeit: Unger, der Ältere, fünf in Holz geschnittene Figuren nach der Zeichnung J. W. Meil's, wobei zugleich eine Untersuchung der Frage: Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geschnitten? Berlin 1779; Bartsch, Peintre-Graveur VII. p. 19, Anleitung zur Kupferstichkunde I., S. 258; Sotzmann, Kunstblatt 1836, Nr. 30, Nr. 83 und Hans Holbein's Altes Testament von H. Bürkner. Leipzig 1850. Einleitung; Peter Vischer, Kunstblatt 1836 S. 198, 1843 S. 63; Chatto, A Treatise on Wood Engraving, London 1839. S. 283 f., 386 f., 418 f.; Passavant, Peintre-Graveur, Leipzig 1860. I. S. 66 — 78. Ambroise Firmin Didot, Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris. 1863.

¹⁾ Panoptia, de omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus. Frankfurt a. M. 1564. Citirt von Sotzmann.

²⁾ Campe, Reliquien von Albr. Dürer. S. 93.

³⁾ Hans Neudörffer, Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten, so innerhalb 100 Jahren in Nürnberg gelebt haben. 1546.

⁴⁾ Sotzmann, Kunstblatt 1836, Nr. 83.

eine treue Nachahmung des Meisters, sondern die Originalzeichnung selber giebt. Dafs feinsinnige Kunstkenner dies klare Verhältniß nicht verstanden und als das Verdienst eines Einzigen anfaßen was dem Zusammenwirken von zwei Künstlern zu danken ist, hat seinen Grund darin, dafs die technischen Fortschritte, welche die Formschneider selbst machen, gleichzeitig mit der Theilnahme der Maler beginnen und zunehmen. Aber dies ist ganz natürlich. Dafs Meister ersten Ranges sie nach ihren Zeichnungen arbeiten ließen, übte Einfluß auf die Formschneider, ließen sie wachsen mit ihren größeren Zwecken. Die künstlerische Anleitung bildete sie selbst zu Künstlern aus.

Dabei ist freilich selbstverständlich, dafs sich der Maler im Allgemeinen das Verständniß der Technik angeeignet haben wird, welche seine Erfindungen vervielfältigen sollte. Dieses brauchte er, um zu wissen, was er ihr zumuthen darf und was nicht. Hiefür legt ein Brief Conrad Peutinger's an den Kaiser Maximilian Zeugniß ab, wo über die Holzschnittwerke verhandelt wird, welche der Kaiser zu Augsburg machen liefs. »Der Formschneider, so die Form zu Ew. Majestät Geschlecht (d. h. des Kaisers Genealogie, nach Zeichnungen Burckmair's) bisher geschnitten hat, ist hinterrücks und ohne mein Wissen von hier weg, und ich kann nicht erkunden, wann er wiederkommt; da nun sonst keiner, der solches könnte, zu Augsburg ist, werde ich deshalb von dem heillofen Manne an Ew. Majestät Arbeit verhindert, will aber, soviel an mir ist, allen Fleiß daran wenden, dafs ich ihn oder einen Andern zu wegen bringe; der Maler allhie ist ganz geschickt dazu¹⁾«. Das läßt uns einen klaren Einblick in die Verhältnisse thun; Burckmair, der Maler, wenn er auch nicht zu schneiden pflegt, versteht sich doch auf die Sache, und im Nothfalle, wenn kein Formschneider in Augsburg aufzutreiben ist, will Peutinger ihn zu gewinnen suchen, um die angefangene Arbeit zu vollenden. In solcher Weise mag auch Dürer sich auf den Holzschnitt verstanden und wohl einmal einen Versuch darin gemacht haben. Dagegen haben wir durch Neudörffer die bestimmte Nachricht, dafs die Hauptwerke unter den Holzschnitten von Dürer's Composition durch Meister Hieronymus Resch, genannt Jeronymus Andre, zu Nürnberg geschnitten sind, der als der Erste und Geschickteste in dieser Arbeit galt. In einem gleichen Verhältniß steht Jost de Necker in Augsburg zu Hans Burckmair. Oft aber fielen die Erfindungen der großen Meister auch sehr geringen Formschneidern in die Hände, was sich durch die Ungleichartigkeit der Arbeiten vielfach in recht greller Weise kundgiebt.

Soviel im Allgemeinen vom Verhältniß des Malers zu den Arbeiten

¹⁾ Th. Herberger, C. Peutinger in seinem Verhältniß zum Kaiser Maximilian, Augsburg 1851. p. 30.

der Formschneidekunst. Sollte in dieser Hinsicht doch noch die Möglichkeit bestehen, den alten Streit fortzuführen, so liegt doch, was Holbein im Besonderen betrifft, die Sache vollständig klar. Gerade bei Gelegenheit Holbein's war der Streit über die Eigenhändigkeit der Malerschnitte am lebhaftesten geführt worden, Rumohr hatte von ihm behauptet, er habe die meisten und besten Holzschnitte seiner Erfindung auch selbst geschnitten. Wir wissen dagegen erstens, daß man in Basel selbst schon im 16. Jahrhundert Holbein's Holzschnitte nicht als eigenhändige Arbeiten ansah und wir kennen zweitens den Namen des Meisters, welcher die Mehrzahl der Hauptwerke geschnitten hat.

Was den ersten Punkt betrifft, so schließt das uns bekannte erste Inventar der Amerbach'schen Sammlung, von Basilius Amerbach im Jahre 1586 angefertigt, die Holzschnitte den von fremder Hand gemachten Nachahmungen Holbein's an und trennt sie ausdrücklich von seinen eigenhändigen Arbeiten. Unter dem Inhalt des Kastens, welcher Kupferstiche, Holzschnitte und Handzeichnungen bewahrte, wurde nämlich aufgeführt:

•Holbeini imitatio aliena non propria ejus 64. Getruckt III. Biblica historia cet. 2. Totentantz 2 expl.

H. Holbein genuina gros klein von feiner Hand 104. Moria Erasmi hin und wider mit figurlin« . . u. f. w.¹⁾

Der Holzschneider aber, welcher alle die Arbeiten ausgeführt hat, die Rumohr für Holbein's eigenhändige Schnitte hielt, ist Hans Lützelburger. Ein großer Theil der wichtigsten Bilderfolgen und Einzelblätter ist mit seinem vollen Namen oder Monogramm bezeichnet. Diese Zeichen lassen sich nicht wegleugnen; die Bestrebungen Rumohr's, das mit dem Namen verfehene Probedruck-Blatt der Todes-Initialen als Clichés hinzustellen, waren durch keinen Beweis unterstützt und sind als gescheitert anzusehen; ebenso der Versuch das verbundene H und L für Holbein's Zeichen gelten zu lassen²⁾.

¹⁾ Vergl. Bd. II., Beilagen. Den ersten Posten (imitatio aliena . . . 64) bilden gezeichnete Nachahmungen, deren das Baseler Museum eine große Zahl besitzt. — Zuerst wurde das Inventar für diese Frage vom Rathsherrn Peter Vischer herangezogen, Kunstblatt 1843 p. 63.

²⁾ Trotz des confusen Artikels in Nagler's Monogrammist. III. S. 456. f. Eine Anzahl von Zeichnungen mit dem Monogramm, die früher für Holbein angesehen wurden, rührt, wie jetzt erwiesen ist, von Hans Leu aus Zürich her. (Vergl. Passavant, Peintre-Graveur III. S. 336 f.) Drei davon in der Sammlung Weigel zu Leipzig (Vergl. R. Weigel, Aehrenlese auf dem Felde der Kunst, 1856, S. 5, 6); ein viertes, sehr schönes Blatt, früher unter der irrigen Benennung H. Lützelburger, in der Albertina-Sammlung zu Wien: der Tod eine Frau umfangend; ein fünftes theilen die Photographien der Kopenhagener Sammlung als »unbekannt« mit.

•HAnns Lutzelburger, formschnider, genannt Franck«, wie der Künstler sich auf dem Probedruck-Blatte des Holbein'schen Todes-Alphabets nennt, ist erst neuerdings aus dem Dunkel, welches seine Persönlichkeit umgab, einigermaßen herausgetreten. Wir wissen freilich von einem Formschneider Hans Franck, der zu Augsburg am 1516 begonnenen Triumphzug Maximilian's mitarbeitete, und dessen Name mit Tinte auf die Rückseite einiger Stöcke geschrieben ist, aber seine Identität mit Lützelburger läßt sich nicht feststellen. Die erste sichere Kunde von unserem Meister haben wir aus dem Jahre 1522. Ein großer Holzschnitt nämlich, den Kampf von Bauern und nackten Männern in einem Walde darstellend, nach der Erfindung eines unbekannten Meisters mit dem Monogramm N. H., trägt die Unterschrift: •HANS LEVCZELBVRGER FVRMSCHNIDER 1.5.22¹⁾, eine mit beweglichen Lettern gedruckte Adresse, durch welche er sich den Buchdruckern empfehlen wollte. Dies Blatt ist aber nicht in Basel entstanden, die Reime, welche auf dem Exemplar in Dresden stehen, zeigen die Schreibart des Augsburger Dialektes²⁾. Eben- sowenig stammt ein Probedruck-Blatt mit drei ganz kleinen, zierlichen Alphabeten, im Berliner Museum, das die Bezeichnung H. L. F. (Hans Lützelburger Formschneider) 1522 trägt, aus Basel; vor Allem hat die Zeichnung dieser Initialen mit Holbein, dem sie zugeschrieben wurden³⁾, nichts zu thun. Aber im Jahre 1523 muß Lützelburger schon in Basel thätig gewesen sein, denn damals erschien daselbst die deutsche Ausgabe des Neuen Testaments bei Thomas Wolff, mit einem von Holbein erfundenen Titelblatt, das die Bezeichnung H. L. FVR (= Furmschnider) trägt. Von nun an schnitt er Mehreres nach Holbein in Holz, namentlich einige Alphabete und den größten Theil der berühmten Holzschnitt-Folgen »Bilder zum Alten Testament« und »Todesbilder.« Von letzteren enthält ein Blatt, die Herzogin, wieder sein Monogramm.

In Baseler Kirchenbüchern kommen nun zwar ein Jacob und ein Michel Lützelburger um 1530 vor, aber ein Hans Lützelburger ist nicht zu finden. Neuerdings aber hat Dr. E. His in dem Gerichtsarchiv seine Spur ermittelt⁴⁾. Das Vergichtbuch meldet unter dem 23. Juni 1526: »Da hat Melchior Trechfel von Lyon für die Formen, so er von

¹⁾ Zwei kleine Blättchen im Kupferstichcabinet der Pariser Bibliothek, das eine dieselbe Schrift wie oben, das andere ein Alphabet enthaltend, sind nur vom Rande des oben erwähnten Blattes abgeschnitten.

²⁾ Ain Infel heifst Utopion

Die leytt nit ferr von Morion

Da geschah ain folliches schlagen etc.

³⁾ Passavant, Peintre-Graveur, Bd. III, Holbein, Nr. 6.

⁴⁾ Die Baseler Archive etc. a. a. O., Abschnitt IV. — Auch in der Gazette des Beaux-Arts 1871.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Meister Formschneiders seligen wegen empfangen, zu Bürgen gegeben Hans Lux Ifelin. Falls Jemand auf diese Formen Anspruch zu haben vermeinte, dem soll derselbe Bürge vor diesem Gericht gerecht werden, Red' und Antwort geben«. Der Name des Formschneiders, der hier von dem Gerichtschreiber ausgelassen worden, wird aber gleichzeitig an einer anderen Stelle genannt. Unter denen, welche Ansprüche »auf Hansen Formschneiders seligen Gut« haben, ist auch Melchior Trechfel von Lyon mit einem geleisteten Vorschuss von 17 Gulden 15 Schilling eingetragen. Als die Hinterlassenschaft im October 1527 endlich regulirt ist, erscheint Trechfel nicht mehr unter den Gläubigern, die abzufinden sind, da er ja durch die ausgelieferten Formen Deckung erhalten. Nun erschienen aber Holbein's Bilder des Alten Testaments und des Todes zuerst bei den Brüdern Melchior und Caspar Trechfel in Lyon, und das das Erscheinen sich bis zum Jahre 1538 hinauszog, wird gerade durch den Tod des Formschneiders, der beide Werke unvollendet zurückliefs, erklärt¹⁾. Hans Lützelburger's Thätigkeit in Basel bleibt also auf die kurze Frist von drei bis vier Jahren beschränkt. Durch das, was er damals geschaffen, steht er aber neben Hieronymus von Nürnberg und Jost de Necker als der dritte Meister ersten Ranges unter den deutschen Formschneidern dieser Epoche da und bildet eine neue Richtung in seiner Kunst, welche von den beiden Andern nicht gepflegt wurde, den Feinschnitt, aus.

Daneben arbeiten noch andere viel geringere Formschneider nach Holbein's Visirungen; mitunter sind seine Erfindungen auch in Metallschnitt ausgeführt, einer Technik, bei der, im Gegensatz zum Kupferstich, die Zeichnung, wie bei dem Holzschnitt, erhaben stehen bleibt. Aber in diesem Verfahren ist nicht die gleiche Festigkeit der Linienführung zu erreichen, die Wirkung ist spröde, der Abdruck zeigt selten die wünschenswerthe Klarheit und Gleichmässigkeit.

Die Holzschnitte nach Holbein bilden eine wichtige Ergänzung zu seinen übrigen Arbeiten, seine Einbildungskraft kann hier am freiesten walten und die mannigfaltigsten Stoffe in kühnem Wurf bewältigen. Fast durchgängig scheint der Maler die Aufzeichnung auf den Stock selbst gemacht zu haben, denn bis jetzt ist uns unter seinen zahlreichen Handzeichnungen noch niemals ein Entwurf oder auch nur eine Studie zu Compositionen, die nach seiner Erfindung geschnitten sind, vorgekommen. Nur in wenigen Fällen zeigen die Holzschnitte den Namen Holbein's oder sein Monogramm; gerade bei den Hauptwerken, den Bildern des Todes und des Alten Testaments, fehlt jedes Zeichen, das auf ihn deutet, ein Umstand, der uns überrascht, wenn wir erwägen, wie genau Albrecht

¹⁾ Vergl. unten Cap. X u. XII.

Dürer feine in Holzschnitt herausgekommenen Erfindungen mit dem Monogramm und meist auch mit der Jahrzahl zu bezeichnen pflegte. Diese Gewohnheit hat Dürer bei seinen Arbeiten jeder Art, während Holbein der Ansicht gewesen zu sein scheint, um sein künstlerisches Eigenthum festzustellen, bedürfe es keiner anderen Beglaubigung als des künstlerischen Charakters der Werke selbst. Eine Ausnahme bilden Holzschnitte aus Holbein's frühester Baseler Zeit, in welcher es ihm darauf ankam, seinen Namen den Buchdruckern bekannt zu machen, sodann einige Blätter aus den Jahren seines Aufenthalts in England, als er bereits ein berühmter Mann und Maler des Königs war und sein Name solchen kleinen Arbeiten einen erhöhten Werth gab. Vereinzelt wird durch Unterschriften in Versen beglaubigt, auf die beiden Hauptwerke, die Illustrationen zum Alten Testament und die Todesbilder, hat der Dichter Nicolaus Bourbon einige Verse gemacht. Eine Art Anhalt bildet das alte Kupferstich- und Holzschnitt-Verzeichniß der Amerbach'schen Sammlung ¹⁾, aber auch in diesem ist Manches dem Hans Holbein irrtümlich beigegeben. So war es oft schwer, seine Erfindungen von den Arbeiten anderer Baseler Zeichner zu sondern und namentlich, zwischen dem, was ihm und was seinem Bruder Ambrosius gehört, die Grenzlinie zu ziehen.

Beide haben zunächst Bücher-Illustrationen, Initialen und namentlich Titelblätter entworfen. Letztere haben regelmässig die Gestalt eines Rahmens, enthalten zum grossen Theil figürliche Darstellungen mannigfacher Art, an den Seiten, oben und unten. Größere Compositionen finden gewöhnlich unten ihre Stelle. Häufig sind die Titel nicht aus einem Stück, sondern bestehen aus vier einzelnen Leisten, welche auch getheilt verwendet und mit anderen Stücken combinirt werden. Man braucht Holbein's Arbeiten dieser Gattung nur mit denen zu vergleichen, die unmittelbar vor ihm in Basel entstanden sind, namentlich mit einigen Titeln vom Goldschmied Urs Graf, um augenblicklich zu verstehen was ihn auszeichnet. Es ist in erster Linie das sichere Stilgefühl in der Gesammt-Anordnung, der wirkungsvolle architektonische Aufbau in den Formen der Renaissance.

Eine der ersten unter Holbein's Baseler Arbeiten ist eine mit dem abgekürzten Namen HANS HOLB. bezeichnete Titelumrahmung, die in vielen Drucken, besonders solchen des Froben, seit 1515 vorkommt. Es ist eine Nische in edlem Renaissancegeschmack; zwei davorstehende candelaberartige Säulen tragen auf ihren Capitalen zwei Flügelknaben, welche die Enden eines über dem Bogen der Nische niederhängenden Festons halten, in dessen Mitte sich ein dritter kleiner Genius wiegt, indem er lustig in ein Horn stößt. Der Titel selbst scheint auf einem Vorhang

¹⁾ Im Verzeichniß der Holzschnitte, Bd. II, stets citirt.

angebracht zu sein, welcher vor der Nische herabraucht. In der Mitte wird er von zwei kleinen Liebesgöttern, die halb klettern, halb schweben, gehalten. Unten auf dem Sockel, welchen eine Darstellung von Meeresgöttern schmückt, noch vier andere Knaben: zwei ungeflügelte stehend, mit Speeren, wie um Wacht zu halten, am Eingang des Buches, zwei geflügelte knieend, mit dem Zeichen des Froben, dem Caduceus, auf einem Schilde¹⁾. Der Schnitt ist ungeschickt, was zur Freiheit des Entwurfs in Gegensatz steht. Die ausführende Hand vermochte nur mit Mühe der Vorzeichnung zu folgen und war des Schneidemeßers nicht immer Herr. Trotz aller Fehlgriffe leuchtet aber der Geist des Meisters aus dem Sockelbild mit den Tritonen, und die Kinder sind von anmuthiger Natürlichkeit in Form und Bewegung.

Im folgenden Jahre 1516 kommt ein mit H H bezeichneter Titel vor, auf dem Holbein sich im Gebiet antiker Geschichte bewegt²⁾. Mucius Scävola, der rechts den Schreiber des Porfenna anstatt des Königs ersticht, links seine Hand in das Feuer hält, beides ächt dramatische Schilderungen des Vorgangs, aber in der Metallschnitt-Ausführung ungeschickt.

Das gilt noch von einigen anderen Titelblättern mit Darstellungen aus der antiken Sage und Geschichte, dem gefangenen Marcus Crassus, welchem die Parther geschmolzenes Gold in den Schlund gießen³⁾ dem Tantalus⁴⁾, welcher den Göttern seinen Sohn Pelops zum Schmaufe vorsetzt, sowie einer Umrahmung, an deren Seiten Hercules den Cerberus und den nemäischen Löwen bezwingt, während oben Orpheus unter einem Bogen ruht⁵⁾. Ein friesartiger Streifen, theils als obere, theils als untere Leiste von Buchtiteln verwendet, enthält Tritonen und Nymphen⁶⁾ und beweist, das Holbein den von Mantegna gestochenen Tritonenkampf⁷⁾ kannte. Derselbe Einfluss tritt uns in einer Umrahmung mit dem Opfertode des Curtius⁸⁾ entgegen, auf welchem die Hauptgestalt nicht ganz gelungen, aber die Zuschauer-Gruppen in den Seitenfeldern, in wirkungsvoller Perspective von unten her gesehen, desto schöner sind, und eine Halle in reichen Renaissance-Formen, indeffen noch mit Spitzbögen, sich über dem Ganzen wölbt.

Der schönste Buchtitel, dessen Vorwürfe aus dem Alterthum gewählt sind, ist derjenige mit der Kleopatra⁹⁾. Sie ruht unten in einer Bogen-nische und hält zwei Schlangen gegen ihre Brust. Den Hintergrund bildet das Meer mit seinen Schiffen. An den Seiten der Tempelräuber Dionys. Rechts zieht er dem Äsculap seinen goldenen Bart ab, während der unbärtige Apoll daneben steht; denn daß dem Sohn der Bart nicht

¹⁾ Verzeichniß der Holzschnitte Nr. 234. ²⁾ Nr. 223. ³⁾ Nr. 225. ⁴⁾ Nr. 222.
⁵⁾ Nr. 211. ⁶⁾ Nr. 228. ⁷⁾ Bartsch Nr. 17, 18. ⁸⁾ Nr. 224. ⁹⁾ Nr. 226.

zieme, weil der Vater in allen Tempeln bartlos dastehe, führt ja der Tyrann höhnend zur Motivierung an¹⁾; links nimmt er einem anderen Standbilde die goldenen Ketten von den ausgestreckten Armen²⁾. Oben zwei auf Delphinen reitende Knaben zu den Seiten eines Gefäßes. Die Gestalten und Bewegungen sind so kühn und grandios, daß sie fast an die Auffassung Michelangelo's erinnern; namentlich ist beidemale die sich emporstreckende Figur des Tyrannen meisterhaft. Ebenso großartig ist der architektonische Aufbau.

Während der Künstler in solchen Blättern feinen Zusammenhang mit der humanistischen Bildung zeigt, enthält ein in Metall geschnittener Titel³⁾ zwar neben alttestamentarischen auch antike Vorstellungen, ist aber geistig noch ganz aus der mittelalterlichen Anschauungsweise hervorgewachsen. Es ist eine jener beliebten Schilderungen von der Weibermacht, die durch mannigfache Beispiele aus der Vorzeit belegt wurden. Unten liegt Junker Paris eingeschlafen am Boden, Ros und Hunde neben ihm. Mercur fliegt herbei und berührt ihn mit seinem Stabe, während die drei Göttinnen ihm gegenüberstehen. An der rechten Seite Salomo, von einem seiner heidnischen Weiber zum Götzendienste verführt, an der linken Seite Bathseba, die Füße in der Wanne und von ihren Reizen viel enthüllend; eine Dienerin mit einem Wasserkrug steht daneben, und vom Balcon schaut König David wohlgefällig herab. Oben das Ende von Pyramus und Thisbe neben einem geschmackvollen Renaissance-Brunnen. Der ganzen Auffassung entsprechend ist hier das Zeit-Costüm gewählt, während Holbein sonst schon die antike Tracht, soweit er sie kennt, bei classischen Gegenständen anwendet.

In großem Format behandelte der Künstler die in der antiken Literatur wohlbekannte Cebes-Tafel⁴⁾. Der Philosoph Cebes, mag es nun — worüber gestritten worden — der thebäische Schüler des Sokrates oder ein Späterer dieses Namens sein, spricht seine Ansicht vom Weg des Menschen zur wahren Glückseligkeit in der Beschreibung eines Gemäldes aus, das er in einem Tempel des Chronos erblickt zu haben berichtet, und das ihm dort auf sein Befragen ein Greis erklärte. Holbein hält sich

¹⁾ Idemque Aesculapi Epidauri barbam auream demi iussit: neque enim convenire, barbaturum esse filium, cum in omnibus fanis pater imberbis esset (Cicero de Natura Deorum III. 34.)

²⁾ Dies beruht eigentlich auf einem doppelten Mißverständnis. Die Stelle (ebenda) lautet: Item Victoriolas aureas et pateras, coronasque quae simulacrorum porrectis manibus sustinebantur, sine dubitatione tollebat; eaque se accipere non auferre, dicebat. Effe enim stultitiam a quibus bona precarentur, ab iis porrigentibus et dantibus nolle sumere. Für Victoriolas war die irrige Lesart viriolas, Armketten, aufgetaucht (Cuiac. II. cp. 4), und durch einen neuen Irrthum in der Übersetzung verstand der Maler dies als Fesseln.

³⁾ Nr. 220.

⁴⁾ Nr. 227.

treu an die Schilderung des Schriftstellers, weiß Alles in derselben zu bewältigen und in die richtige künstlerische Form zu bringen. In gefunder Lebendigkeit und Frische verleiht er sogar den schattenhaften Fictionen des Verstandes reales Dasein. Oben, auf hohem Berge ragt eine Burg auf, »die Burg der wahren Glückseligkeit«, wie die Inschrift uns lehrt, von einer Einfriedung umschlossen, der in weiteren Umkreisen noch zwei andere Einfriedungen entsprechen. Vor der äußersten ganz unten lagern diejenigen, welche in das Leben treten wollen, allerliebste Gruppen von Kindern, die spielen oder sich auch mit einander raufen. Dafs es Kinder sind, sagt der Schriftsteller nicht, es ist eine Erfindung des Malers, der in der Darstellung des Kinderlebens stets eine seiner lebenswürdigsten Seiten offenbart. In der Pforte, einem Renaissanceportal, steht ein Greis mit langem Barte, in der Hand ein beschriebenes Blatt, auf welches er mit dem Stabe hinweist, um den Eintretenden Rath und Vorschriften auf den Lebensweg zu ertheilen; es ist der Daimon, lateinisch auf unserm Batte »Genius« genannt. Innerhalb der Umfriedung thront nahe am Thor eine prächtige Dame, die Verführung, von buhlerischen Weibern, den Wahngebilden, umgeben, sie hält einen prächtigen Pokal in der Hand um den in das Leben Getretenen den Trank des Irrthums zu reichen. Zur andern Seite aber steht auf einer rollenden Kugel Fortuna, die Göttin des Glücks, von einer Menge von Menschen umgeben, und theils freudig verehrt von ihren Günstlingen, Fürsten und Vornehmen, Kriegern und Damen, theils von Bettlern und Krüppeln angefleht und gescholten. Weiterhin, beim Eingange in den zweiten Bezirk, wird der Wanderer auf dem Lebenswege von einer Zahl von Weibern, die wie Freudenmädchen aussehen, empfangen, es sind »Auschweifung«, »Unenthaltksamkeit«, »Unerfättlichkeit« (*Avaritia, Ἀνδροφιλία*), und in welchem Grade er in ihre Gewalt fällt, zeigen die Scenen des ausgelassenen Tanzes, des Zechens bei vollen Humpen, des gar zu zärtlichen Kosens, die wir nun erblicken. Dafür lauern aber auch hinter der engen Ausgangspforte »Schmerz« und »Traurigkeit«, zerlumpete, häßliche Weiber mit Geißeln, auf den Weiterziehenden, bis dieser endlich auf die »Reue« trifft, die sich seiner erbarmt. Aber noch sind nicht alle Gefahren vorbei, im nächsten Bezirke tritt ihm wieder eine verlockende Truggestalt entgegen, die »falsche Unterweisung« (*ψευδοπαιδεία, falsa disciplina*), von den Menschen für die wahre Unterweisung gehalten; auch ihr haben sich wieder ein paar buhlerische Dirnen gefellt, und ihre Anhänger, Philosophen mancher Art, Dichter und Musiker, Astrologen und Mathematiker, breiten sich weiterhin aus. Hier gilt es unbeirrt vorbeizuziehen, auf steilem und steinigem Wege; über den letzten schroffen Klippen aber stehen »Energie« und »Kühnheit« (*ἰσχύς καὶ θάρσος, fortitudo, audacia*) und helfen dem Menschen empor. Von hier an geht der Weg leicht und bequem über

eine liebliche Wiese zur »wahren Unterweigung«, der der Maler einen Heiligenschein gegeben hat, und die nicht, wie die Glücksgöttin, auf einer rollenden Kugel, sondern sicher auf einem vieretzkigen Stein steht, umgeben von der »Wahrheit« und der »Überredung«. Sie steht an dem Eingang zur stolzen »Burg der wahren Glückseligkeit«. Hat der Pilger ihr gehuldigt, so mag er eintreten, um alle Tugenden versammelt zu finden und zwischen ihnen thronend ihre Mutter, die »Glückseligkeit«, welche ihm den Siegerkranz auf das Haupt setzt.

Dieses Blatt, geistvoll angeordnet, trefflich gezeichnet und auch vom Holzschnyder glücklich ausgeführt, fand Holbein wichtig genug, um es mit feinem Monogramm, einem H im Andern, zu bezeichnen. Es kommt wohl zuerst 1522 im *Novum Testamentum* des Erasmus vor, später namentlich in Wörterbüchern, bei denen besonders am Platz ist, zu schildern, wie schwer und mühsam der Strebende zur wahren Unterweigung gelangt. Die Composition muß schnell beliebt geworden sein; es sind mehrere gleichzeitige Copien und Nachahmungen vorhanden.

In hervorragender Weise schmückte Holbein die 1520 erschienenen »Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau«, herausgegeben von dem berühmten Juristen Ulrich Zasius, dem Freunde von Erasmus und Amerbach, und gedruckt in dem benachbarten Basel, durch den »ehrfamen, kunstreichen Adam Petri«, wie die Schlußnotiz sagt. Er selbst wird sich nicht so titulirt haben, sondern der Rath der Stadt Freiburg hat in diese Worte seine Anerkennung für die prächtige Herstellung des ganzen Werkes gekleidet. Hier hat der Künstler nicht die gewöhnliche Form der Umrahmung angewendet, sondern das ganze Blatt wird von dem Freiburger Wappen, dessen Schildhalter zwei Löwen sind, eingenommen, nur oben bleibt für den Titel, unten für zwei Distichen Raum¹⁾. Es ist so grandios, daß es sich ähnlichen Wappen-Entwürfen Dürer's an die Seite stellen kann. In der *Alterthümer-Sammlung* auf dem Rathhause zu Freiburg befindet sich noch ein anderer Holzstock des Stadtwappens mit Holbein's Monogramm, der aus irgend einem Grunde nicht zur Verwendung gekommen und durch die eben geschilderte Darstellung ersetzt ist. Das Schild mit dem Kreuz erscheint hier ohne Löwen aber mit Pfauenfedern als Helmzier und ist von einer architektonischen Umrahmung mit Kindergenien eingeschlossen²⁾. In dem Buche erscheint auf der Rückseite des Titel-Holzschnittes ein zweiter mit den Schutzheiligen der Stadt, der Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Lambert und Georg³⁾. Der Fries der Renaissance-Umrahmung enthält spielende und ruhende Knaben, und zu den Füßen Maria's steht Holbein's Monogramm. In der Composition, der sitzenden Jungfrau

¹⁾ Nr. 218.²⁾ Nr. 219.³⁾ Nr. 217.

zwischen den höheren Gestalten eines Bischofs und eines ritterlichen Heiligen, sogar in der Armbewegung des Kindes erscheint dies Blatt wie eine Vorahnung der zwei Jahre später erfundenen Madonna von Solothurn, und trotz geringer Formschnitt-Ausführung ist es großartig im Stil und erhaben im Ausdruck.

Auch die volkstümliche Seite der damaligen Literatur spiegelt sich in der Bücher-Illustration. Wie Durer behandelt Holbein das Leben des Bauernvolkes mit derber Laune und nicht ohne ironischen Anflug, dem es behagt das Töppische und Tölpelhafte von Herzen auszulachen. Eine Titel-Leiste zeigt den Fuchs, der die Gans gestohlen hat, und nun von den Bauern verfolgt wird¹⁾ (S. d. Abbildung). Mit ganzer Kraft laufen diese Bursche und Dirnen, mit Sichel und Stecken, Dreschflegel und Spiess, Rechen und Mistgabel bewaffnet, und der Alte vom Dorf, von einigen Vertretern des in Aufregung verletzten Federviehhofes umgeben, kommt mit seinem guten Rath hinterdrein. Wie köstlich in ihrer Derbheit und Lebenswahrheit sind diese kurzen, gedrungeenen Gestalten mit den grossen Köpfen gegeben! Als Gegenstücke erscheint der Bauertanz²⁾, den ja Holbein auch an eine Hausfagade gemalt hatte. Auf einem kleineren Titel entspricht dem Bauertanz ein ebenso lebendiger wie anmuthig bewegter Kinder-Reigen³⁾, und dann spielt die Kinderwelt und die Bauernwelt namentlich in zahlreichen Initialen eine Rolle. Ein Alphabet mit der Bauernkirmess, dessen einzelne Buchstaben vielfach in Büchern verwendet worden sind, kommt vollständig auf Probedruck-Blättern in Basel und Dresden vor⁴⁾. Den aufspielenden Musikanten reihen sich die tanzenden Paare an, es folgt ein zärtliches und nicht allzu züchtiges Schäferstündchen, Gruppen streitender Burschen, Scenen, in welchen ausgelassene Laune

höchst natürliche Vorgänge, auf deren nähere Beschreibung wir verzichten müssen, illustriert. Allerliebste ist das Kegelspiel (V); der Heimritt des

¹⁾ Nr. 231. ²⁾ Nr. 232. ³⁾ Nr. 233. ⁴⁾ Nr. 253. Vergl. vier Copien an Capitäl-Anfängen dieses Buches.

Bauern mit seinem Weibe, die üble Nachwirkung des lustigen Tanzes, nämlich der Arzt in der Bauernstube, endlich spielende Bauernjungen machen den Beschluss. Launig und allerliebft ist ein Kinderalphabet, von welchem das Baseler Museum gleichfalls einen Probedruck besitzt, mit spielenden, tanzenden, sich balgenden Knaben¹⁾. Es kommen noch einige andere Kinder-Alphabete von verschiedener Gröfse vor²⁾, sehr hübsch ist namentlich eins, auf welchem die Kleinen allerlei Gewerbe und Beschäftigungen des Lebens betreiben, nicht nur als Handwerker und Künstler, sondern auch als Arzt, als Kanonier, als würfelnde Landsknechte erscheinen³⁾. Unter anderen Anfangsbuchstaben, deren Zahl sich kaum abschließend feststellen läßt⁴⁾, seien noch manche Charakterfiguren erwähnt, ein moscovitischer Reiter mit eingelegter Lanze, eine Köchin bei ihrer Arbeit, ein Klausner, ein Dudelsackpfeifer, ein Haufrirer mit seinem Hunde, Landsknechte und Liebesscenen, endlich ein großes griechisches Δ mit einer bacchischen Scene: der aufgeschwemmte Silen oder Bacchus sitzt auf einem Schwein, ein Faun, von schlanker Form und classisch-freier Bewegung, reicht ihm die Weinschale dar⁵⁾. (Vergl. Abbildung S. 187).

Eine besondere Gattung von Bücher-Holzschnitten bilden endlich die Signete der Buchdrucker, welche den Titel oder den Schluss eines Werkes zu schmücken bestimmt waren. Von Hans Holbein rühren einige unter Valentin Curio's Zeichen, der die Tafel des Parrhasius führt, her. Die Hand, die auf einer Tafel eine feine gerade Linie zwischen zwei anderen zieht, wird in dem besten von einem zierlichen Schilde mit eingravirtem Blattornament umschlossen⁶⁾. Des Bebelius Zeichen ist ein Palmbaum, zwischen dessen Zweigen eine schwere Last, eine Art großen Deckels, welcher sie herabdrückt, gelegt ist; ein anderes Exemplar, ohne die schildartige Umrahmung des vorigen, zeigt unter diesem Deckel noch einen nackten Mann, welcher sich mit Händen und Füßen des Druckes zu wehren sucht⁷⁾. Thomas Wolff führt das Bild eines Philosophen in Gelehrtentracht, der aus einer Thüre tritt und den Finger, Schweigen anbefehlend, an die Lippen legt⁸⁾. Matthias Bienenvater oder Apiarius in Bern bedient sich, in Andeutung seines Namens wie seiner Vaterstadt, eines von Bienen umschwärmten Bären, welcher den Baum erklettert, um Honig zu suchen⁹⁾. Ein ähnliches Spiel mit dem Namen wird bei dem Signet des Christoph Froschover in Zürich getrieben, für das Holbein drei abweichende Compositionen gemacht hat¹⁰⁾. Froschover wollte seinen Namen von

¹⁾ Nr. 254, Drei Copien in diesem Buche.

²⁾ Nr. 259 u. folg.

³⁾ Nr. 255.

⁴⁾ Nr. 260 — 268. ⁵⁾ Nr. 266. ⁶⁾ Nr. 239 — 241. ⁷⁾ Nr. 237, 238. ⁸⁾ Nr. 242, 243.

⁹⁾ Nr. 244, 245. ¹⁰⁾ Nr. 246 — 248.

Frosch und auf ableiten, darum giebt das eine Bild die Frösche auf einem Baume, die beiden anderen eine Kindergestalt auf dem Frosch. In dem ersten klettern die Thiere an einer Weide empor, im Hintergrunde eine prachtvolle Landschaft mit Hügeln und freundlichen Bauernhäusern, zatte Renaissance-Ornamente bilden den Rahmen. Es ist ein vollendet schöner Schnitt, wie ihn nur Hans Lützelburger machen konnte. Die beiden anderen Blätter stehen diesen nicht viel nach. Auf dem größeren derselben reitet ein hübsches Knäblein, den Kopf zurückwendend, auf einem colossalen Frosch, welchen kleinere Frösche umgeben; fern zeigt sich der Zürcher See, auf dem ein Segelboot schwimmt und an dessen jenfeitigem Ufer freundliche Ortschaften am Fuß der Hochgebirge liegen. Das kleinere Blatt zeigt gleichfalls einen reitenden Knaben, welcher die Hand erhebt um sein Thier anzutreiben; im Hintergrunde eine Landschaft mit hochgelegener Burg.

Unter den zahlreichen Signeten des Froben — ein von zwei Händen gehaltener, von einem Schlangenpaar umschlungener Stab, auf dem eine Taube sitzt, als Mahnung an das biblische Gebot, klug wie die Schlangen und sanft wie die Tauben zu sein — rührt zwar keins von Hans, wohl aber das gefälligste von Ambrosius Holbein her. Das Schild mit dem Symbol wird von zwei Flügelknaben gehalten, während zwei andere Kinder, kühn im Motiv, doch mißglückt im Schnitt und vielleicht schon in der Zeichnung, unten lagern. Aus dem stattlichen Portal, welches das Ganze umschließt, blickt man in die Ferne mit steilen Schweizer Gebirgen hinaus.

Bei aller Verwandtschaft der Schule und der Familienbegabung zeigen die Arbeiten der beiden Brüder Holbein doch wieder merckliche Verschiedenheiten. Ambrosius ist ebenfalls glücklich in der Erfindung und hat Sinn für dramatisches Leben, aber ihm fehlt das absolut Zutreffende und Schlagende in jeder Bewegung und Geberde, das Hans besitzt. Ohne gleiche Kraft und Sicherheit ist er oft gefälliger in der Auffassung. Seine Figuren sind mitunter noch kürzer als bei Hans, eine gewisse Schwäche zeigt sich in Händen und Füßen, die deshalb auch gern verhüllt werden. Naiv, leicht, glücklich in den Motiven sind seine Kindergestalten, was auch schon die Engel auf seinem Gemälde des Schmerzensmannes in Basel zeigen. Auch sein Humor ist nicht so keck und drastisch, wohl aber gemüthlich. Das Zeitcostüm geht überall durch, auch bei classischen Gegenständen macht er keine Versuche in der Anwendung antiker Tracht. Hübsche kleine Weiber mit rundem Gesicht gelingen ihm überall. Ein Zug zum Weicheren und Zierlichen zeigt sich in der Behandlung des Einzelnen, zum Beispiel der Haare, aber auch in der Landschaft, besonders in den Bäumen. Die ganze landschaftliche Ferne hat

ihre besonderen Eigenthümlichkeiten; Ambrosius liebt sehr spitze Berge; ebenso hat er aber auch in den architektonischen Formen seine ausgesprochene Eigenart. Seine Renaissance-Motive sind schwächer und zugleich barocker, es fehlt das sichere Stilgefühl des Bruders, der sogar das Seltsame und Übervolle stets organisch zusammenzufassen versteht; in der ornamentalen Füllung bringt Ambrosius zwischen dem Blattwerk gern Vögel mit spitzen Schnäbeln an.

In die Jahre 1517 bis 1519 drängt sich das, was wir von Ambrosius Holbein besitzen, zusammen, und in dieser kurzen Zeit war er sehr productiv¹⁾. Er arbeitete namentlich für Froben, Adam Petri und Pamphilus Gengenbach. In mehreren Titelblättern spielen Kinder die Hauptrolle: ein thronender Genius, von Knaben mit allerlei Attributen umgeben²⁾; ein fröhlicher Triumphzug von Kindern³⁾; zwei Knaben tragen auf einer Bahre einen dritten, der Froben's Caduceus hält und in das Horn stößt⁴⁾. Dann kommen Gegenstände aus dem classischen Alterthum vor. Eine Lucretia, die, vor Tarquinius Collatinus knieend, sich den Tod giebt⁵⁾, ist ähnlich aufgefaßt wie auf Hans Holbein's Wandbildern in Luzern.

Doch auch noch andere Gegenstände werden durch das neue Verhältniß zum Alterthum dargeboten. Erasmus hatte eine lateinische Übersetzung des Lucian herausgegeben und somit einen Schriftsteller, den keine Zeit besser würdigen konnte, als diese, zum Gemeingut der gebildeten Welt gemacht. Den Leuten des 16. Jahrhunderts mußte es scheinen, als ob die Welt, welche in seinen Schriften lebt, keine vergangene für sie wäre. Die schlagende Treue und überraschende Frische der Sittenbilder, welche er entwirft, die Schlagfertigkeit und Anmuth seiner Rede, sein treffender Witz, seine beißende Satire, die Klarheit seines Blickes, der sich weder durch philosophische Phrasenfeligkeit noch durch religiösen Aberglauben bestechen läßt, mußten in allen freieren Geistern Anklang finden. Der feine, klare Erasmus, den so vielfach geistige Verwandtschaft zu Lucian zog, hatte dessen Eleganz und Meisterschaft der Sprache auch im allgemeiner verständlichen Latein festzuhalten verstanden.

Doch noch eine Eigenschaft besitzt Lucian neben seinen anderen

¹⁾ Passavant giebt dem Ambrosius Hölbein nur sieben Nummern. Eine Anzahl anderer, bisher meist dem Hans beigemessen, fügten wir in der ersten Auflage dieses Buches hinzu. Gegenwärtig können wir, namentlich auf Grund von Studien des Dr. E. His, die Liste seiner Arbeiten noch um viele, zum Theil bisher unbekannte Blätter vermehren.

²⁾ Nr. 12.

³⁾ Nr. 9.

⁴⁾ Nr. 10.

⁵⁾ Nr. 4.

Vorzügen. Er hatte sich einen feinen griechischen Kunstsinne in eine Zeit des gefunkenen und verwilderten Geschmacks hineingerettet; er ist einer der ersten, wenn nicht der bedeutendste Kunstverständige unter allen Schriftstellern des Alterthums, die bis auf uns gekommen sind. Häufig ergreift er die Gelegenheit über Kunst zu reden, nimmt, hauptsächlich in den Götter- und Seegesprächen, bei Schilderung von Gestalten oder Situationen gern auf Kunstwerke Bezug¹⁾. Dann weist er, wie kaum ein Anderer, gefällige und anschauliche Beschreibungen von Gemälden zu geben. Häufig haben diese Schilderungen die Phantasie der Renaissance-Künstler, namentlich der italienischen, angeregt, das Beschriebene nachzuschaffen. Schöpfungen, wie Sodoma's und Raphael's »Hochzeit Alexander's und der Rhoxane« sind daraus hervorgegangen. Ähnliche Versuche werden jetzt auch im Norden gewagt, und zwar veranlaßt der Verleger von Erasmus' Übersetzung, Froben, die mit ihm in Verbindung stehenden Künstler dazu. Den 13. November 1518 schreibt er an Thomas Morus in einem Briefe, der Hutten's Dialog »Aula« vorgedruckt wurde: »Lucian, dieser witzige Schriftsteller und unnachahmliche Meister in Laune und Scherz, hat in seinem Gespräch »Von den Gelehrten im höflichen Solde« jenes Hofleben, wie Du weißt, mit Worten so gemalt, daß kein Apelles, kein Parrhasius es mit dem Pinsel trefflicher schildern könnte. Dank unserm Erasmus, lesen die Lateiner ihn jetzt in einer Übersetzung, die vielleicht noch größere Eleganz und Feinheit als das griechische Original besitzt. So habe ich denn auch dies Gemälde von ihm entlehnt, um die Titelblätter der Bücher, die ich drucke, manchmal damit zu schmücken²⁾.«

Am Schluß der Abhandlung über das Elend der Gelehrten, die sich in höflichen Sold begeben, faßt Lucian noch einmal den Kern seiner Rede zusammen, indem er ein Gemälde schildert, welches das Hofleben darstellt, diesmal nicht wirklich das Kunstwerk irgend eines berühmten Malers, sondern eine Erfindung seiner eigenen Einbildungskraft. Er wünscht sich irgend einen Apelles und Parrhasius um es auszuführen und fand diesen also vierzehn Jahrhunderte später in Basel. Lucian machte es dem Künstler nicht leicht, da sein Bild, wie er es beschreibt, aus einer

¹⁾ H. Blümner. Archäologische Studien zu Lucian. Breslau 1867.

²⁾ H. Böcking. Ulrich's von Hutten Schriften. Leipzig 1859. Bd. I. S. 220. Jo. Frobenius Thomae Moro regio apud Anglos consiliario S. D. (datirt: Idibus Novemb. M. D. XVIII.). Lucianus falsissimus scriptor et inimitabilis facetiarum artifex, in dialogo quem inscripsit *περί τῶν ἐν μισθῷ συνόντων* vitam istam aulicam (ut nostri) sic verbis depingit, ut nullus Apelles, nullus Parrhasius penicillo potuerit expressius, quem Erasmi nostri beneficio Latini maiore propemodum gratia redditum legunt quam ille graece scripsit, unde et nos eam picturam mutuati sumus, qua frontispicium librorum qui typis excudantur, nonnunquam ornamus

Reihe nacheinanderfolgender Momente besteht. Doch Ambrosius zog sich recht geschickt aus dem Geschäft¹⁾. Lucian beginnt mit der Schilderung der Scenerie, eines auf hohen Säulen ruhenden, prächtigen Vorbaues zu einem stattlichen Palaß, und diesen sehen wir denn im reichsten Renaissance-Geschmack vor uns. In der Halle sitzt die Opulentia, die Göttin des Reichthums, auf dem Throne, und zu ihrer Rechten empfängt die »Hoffnung« — »eine schöne Nymphe« im Text geheissen — einen Mann ritterlichen Ansehens in der stattlichen Schweizertracht der Zeit. Bald aber führt sie ihn zwei minder angenehmen Begleiterinnen zu, »Knechtschaft« und »Täuschung«, die ihn dann in die Hände eines plumphen, vierschrötigen Kerls, Labor, »Arbeit«, liefern. Hierauf kommt ihm die Greifengestalt des »Alters« entgegen, und endlich führen ihn »Verachtung« und »Verzweiflung« an den Ausgang, während die Hoffnung davonfliegt. Draußen kniet er dann, gealtert, mit langem, verwildertem Barte und völlig nackt und bloß, während die »Verzweiflung« — dies ist eine Zuthat des Malers — ihn beim Schopf hält und unbarmherzig auf ihn schlägt. Endlich kommt die »Reue«, eine Gestalt in Nonnen-Tracht, auf ihn zu. Dies launige Bild hat dann der Maler noch durch ein hübsches und sachgemäßes Motiv vermehrt, allerlei Hausthiere, die sich im Palaß über die Brocken hermachen, welche für sie abgefallen sind. An den Seitenleisten stehen sich die »Schmeichelei« und die Glücksgöttin, über ihnen Cupido und Venus gegenüber. Oben noch zwei mythologische Scenen, Apoll, der die Leier von Mercur empfängt und Apoll, der Daphne verfolgt; auch hiervon ist ja, wenn auch nur in Anspielungen, in Lucian's Göttergesprächen die Rede.

Schon ein Jahr früher war für Drucke Froben's ein anderes, durch des Künstlers Monogramm und die Jahrzahl 1517 beglaubigtes Titelblatt entstanden, dessen Stoff gleichfalls aus dem Lucian genommen ist. In seinem Aufsatze, »Warnung vor der Verläumdung«²⁾, gedenkt Lucian eines Gemäldes von Apelles, bei Gelegenheit dessen ihm der Perieget das Geschichtchen aufgebunden, der Maler, beim Könige böswillig angeschwärzt, habe sich, als die Gefahr glücklich beseitigt worden, durch dies Kunstwerk Genugthuung verschafft. »Rechter Hand« — so lautet die Beschreibung — »sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midas-Ohren fehlt, und schon von Ferne der auf ihn zukommenden Verläumdung die Hand reicht. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauenspersonen neben ihm, die mir die Unwissenheit und das Mißtrauen vorzustellen scheinen. Diesen nähert sich von der andern Seite die Verläumdung in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas erhitzten

¹⁾ Nr. 8.

²⁾ Περὶ τοῦ μὴ ἑσθίως πιστεύειν διαβολῇ.

Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimme verrathen: sie trägt in der linken Hand eine brennende Fackel und schleppt mit der rechten Hand einen jungen Menschen an den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt, und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld nimmt. Vor ihr geht ein häßlicher, bleichfichtiger, hohläugiger Mann, der so ausieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und den man ohne Mühe für den Neid erkennt. Hinter der Verläumdung gehen zwei andere Weibspersonen, die sie aufzuhetzen und zu unterstützen scheinen, und deren eine (wie mir der Vorweiser und Ausleger des Gemäldes sagte) die Arglist, und die andere die Täuschung vorstellt. Noch weiter hinter ihnen folgt in einem schwarzen und zerrissenen Traueraufzug die Reue; sie weint und wendet das Gesicht beschämt von der Wahrheit, die sich ihr nähert, ab, als ob sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen¹⁾. Der Zeichner ist dieser Beschreibung genau gefolgt, wir sehen die großen Ohren des Königs, sehen alle die angegebenen Personen und zwar genau mit der Handlung und Geberde, die Lucian angiebt. Um aber den Beschauer nicht auf Vermuthungen oder Erklärung eines Dritten anzuweisen, stehen jedesmal die lateinischen Namen neben den einzelnen Personen. Nur erscheint im Abdruck des Holzstockes allerdings das Rechts und Links der Beschreibung vertauscht, dann — weil *φθόρος* lateinisch *invidia* wird — ist der Neid kein Mann, sondern eine Frau, auch läßt sich bei dem kleinen Maßstab weder das Wunderschöne der Verläumdung, noch das Bleichfichtige der Invidia deutlich erkennen, und endlich sieht man überall das Costüm aus des Malers Zeit. Diese Scene, höchst humoristisch dargestellt, — namentlich der langohrige Monarch und der bei den Haaren herangeschleppte arme Burche sind voller Laune — nimmt den untern Theil der Umrahmung ein. An den Seitenleisten stehen sich die allegorischen Gestalten der Mäßigung, Gerechtigkeit, Liebe und Stärke — ebenfalls recht hübsche kleine Frauenzimmer — gegenüber, und die obere Abtheilung enthält die Schlacht im Teutoburger Walde mit dem siegreichen Arminius an der Spitze der Germanen, dem Varus, der sich inmitten seiner überwundenen Legionen den Tod giebt, und mit jener Episode des Deutschen, der dem verhassten Römer die Zunge ausreißt mit den Worten (sie stehen lateinisch dabei): »Natter, hör' auf zu zischen«. Nicht nur als Probe ächt historischer Motive in der Kunst, wie sie damals noch ganz ungebräuchlich sind, ist das interessant, sondern auch wegen der patriotischen Bedeutung des Stoffes: Es war ja die Zeit, wo die römische Literatur auf's Neue die Erinnerung an diese Großthat deutscher Vorzeit weckte. Spielt doch auch Ulrich von Hutten in seinem

¹⁾ Nach Wieland's Übersetzung (Leipzig 1789) Bd. VI. S. 101. f. — Der Holzschnitt Nr. 7.

Gedicht »Clag und Vermahnung« darauf an und gießt die vaterländische Begeisterung in seinem Gespräch »Arminius« in classische Form.

Dies Blatt schmückte, nach einer handschriftlichen Angabe Sotzmann's, zuerst das Privileg Leo's X., welches Erasmus gegen päpstliche Anschwärmungen in Schutz nimmt; daher die Darstellung unten, sowie oben die Strafe des Zischers und der Sieg deutscher Kraft über Rom. Später tritt es in vielen andern Publicationen auf, ohne jeden inneren Zusammenhang mit dem Buche selbst. Anfangs war meist der Gegenstand dieser als Bücher schmuck dienenden Holzschnitte sehr geistvoll und sinnig ausgewählt worden, in der Folge aber pflegte man in dieser Hinsicht mit großer Naivetät zu verfahren. Meist scheute man sich nicht, christliche Bilder in heidnische Bücher zu streuen, in religiösen Büchern Titel und Initialen profanen und humoristischen Inhalts anzubringen, und in Petrus Martyr's Buch über die neue Welt steht gar das »S« aus Hans Holbein's später zu erwähnendem Todes-Alphabet mit seiner ebenso grauenhaften wie ob-sönen Darstellung an der Spitze der Widmung an Kaiser Karl V.

Auch mit einem Werke der gleichzeitigen humanistischen Literatur tritt Ambrosius in Verbindung, mit der »Utopia« von Thomas Morus. Für diese kleine Schrift, welcher Epigramme von Morus und von Erasmus angefügt wurden, wandte Frobenius Alles, was er irgend vermochte, auf. Erasmus selbst hatte ihm dies Werk zum Druck empfohlen, in einem Briefe aus Löwen, welcher bald nach der Rückkehr von einem erneuten Aufenthalt in England, den 25. August 1517, geschrieben war. »Von dir gedruckt möchte ich, wenn es dir gut scheint, dies Buch der Welt und Nachwelt übergeben sehen,« so schrieb er dem Freunde in verbindlicher Weise, »denn so groß ist das Ansehen deiner Offizin, daß schon sein Erscheinen in deiner Druckerei dem Werke Anspruch verleihen wird, den Gelehrten zu gefallen¹⁾«. Froben ging darauf ein, im November des folgenden Jahres 1518 erschien das Buch. »Deine Utopia,« schrieb Froben den 23. November an den Verfasser, drucken wir von Neuem²⁾; Du siehst, daß der More'sche Geist nicht nur in England, sondern in der ganzen Welt mit Beifall begrüßt wird³⁾. Dies war keine leere Schmeichelei. Das gelehrte Publikum jener Zeit nahm in allen Landen dieses Buch, »den reinsten Abdruck von More's heiterer, humaner Seele, eine

¹⁾ Proinde misimus ad te Progymnasmata illius et Utopiam, ut, si videatur, tuis excusa typis orbi et posteritati commendentur, quando ea est tuae officinae auctoritas, ut liber vel hoc nomine placeat eruditibus, si cognitum sit e Frobenianis aedibus prodiiisse. — Erasmi opera ed. Clericus III. p. 1617.

²⁾ Das Buch war schon vorher in Löwen erschienen.

³⁾ Tuam Utopiam denuo typis excudimus, ut scias, non a Britannis modo, sed ab orbe toto Moricum probari ingenium. Ulrich's von Hutten Schriften, herausgegeben von Böcking I. S. 221.

schöne Frucht vom Studium der Alten¹⁾«, wohl beeinflusst von der Republik des Plato, und doch wieder dem classischen Muster gegenüber originell, mit lebhafter Freude auf.

Der Reichthum von Holzschnitten, Titelumrahmungen, Initialen zeigt nun am deutlichsten, wie hoch Froben den Schriftsteller selber ehrte, und was die Empfehlung des Erasmus bei ihm that. Den Haupttitel schloß eine Umrahmung ein, die Ambrosius kurz vorher entworfen hatte und die bereits 1517 in des Erasmus Rede über den Tod erschienen war, die erwähnte Lucretia. Zweimal, zunächst bei More's Widmung an Petrus Aegidius, kommt das schon von uns beschriebene Titelblatt mit den Kindern, das Hans Holbein mit seinem Namen bezeichnet hat²⁾, vor. Den Titel der More'schen Epigramme bildet der uns schon bekannte Scävola³⁾ von Hans Holbein, den der Epigramme des Erasmus eine Enthauptung Johannes des Täufers⁴⁾, die wohl dem Ambrosius beizumessen ist. Und dieser ist dann auch der Urheber der beiden eigens für das Buch erfundenen Compositionen.

Über dem Anfang des Textes steht ein gefälliges Genrebild⁵⁾, die Erzählung von dem Musterstaat auf der Insel Utopia, zu deutsch »Nirgendheim«, welche der Seefahrer Raphael Hythlodäus — »Dunstmann« (eigentlich »der in Pöffen Gewaltige«) — vorträgt, der ein Gefährte des Amerigo Vespucci auf verschiedenen Reisen gewesen und selbst noch weiter als dieser gedungen war. Nach dem Buche findet die Scene zu Antwerpen, im Garten des Petrus Aegidius statt, dem aber der Maler eine an schweizer Gegenden mahnende Aussicht gegeben. Vor einem Palaß sitzen hier die drei Männer auf Gartenbänken⁶⁾. Hythlodäus, ganz wie Morus ihn Eingangs schildert, nicht mehr jung, mit lang wallendem Barte, im Reifemantel, der nachlässig von der Schulter hängt, erzählt mit lebhafter Geberde⁷⁾, Petrus Aegidius und Thomas Morus hören zu, letzterer als vornehmer Mann besonders gewählt gekleidet und die Hand gegen ihn ausstreckend, als wolle er durch diese Geberde eine Zwischenfrage einleiten. Links kommt More's Sohn Johannes Clemens, ein schlanker Knabe, gelaufen. Ihn anzubringen ward der Künstler durch eine Stelle der Widmung veranlaßt, in welcher More ausspricht, er lasse den Knaben bei

¹⁾ Dr. G. Th. Rudhart. Thomas Morus. Nürnberg 1829. S. 119, 121.

²⁾ Nr. 234. vergl. oben S. 195.

³⁾ Nr. 223.

⁴⁾ Ambrosius Holbein Nr. 1.

⁵⁾ Nr. 16.

⁶⁾ »Inde domum meam digredimur ibique in horto confidentes in scamno cespitibus herbeis contrato confabulamur« so schlägt Aegidius vor.

⁷⁾ Vergentis ad senium aetatis, vultu adusto, promissae barba, penula neglectius ab humero dependente, qui mihi ex vultu atque habitu naucerus esse videbatur.

keinem Gespräche fehlen, welches irgend fruchtbringend für ihn sein könne¹⁾).

Ein größerer Holzschnitt²⁾ giebt eine aus der Vogelperspective genommene Übersicht der Insel Utopia selbst, in genauem Anschluß an die Beschreibung der Örtlichkeit, welche der Text liefert, mit der Stadt Amaurotum und dem Fluß Anydrus; ein Felseneiland, vom Meer umrauscht, die Gebäude nach deutsch-mittelalterlichem Stil. Vorn, durch das Wasser von der Insel getrennt, steht Hythlodäus, der dem Morus und Aegidius die Örtlichkeit erklärt. Dies Blatt kann natürlich den Eindruck des vorigen nicht erreichen, ist mehr zur Erläuterung des Textes als aus künstlerischer Absicht da, aber immerhin geschickt gemacht.

Auch Ambrosius behandelt dann Gegenstände, welche dem Phantasie-Leben des Volkes angehören. Wahrscheinlich darf man ihm einen Titel zuschreiben, welcher unten den Tod als Mäher enthält, unter dessen Sense alle Stände, Geistliche und Laien, Mann und Weib zu Boden sinken³⁾, eine jener Todes-Vorstellungen, von denen später ausführlich die Rede sein wird. Einen fröhlicheren Ton schlägt Ambrosius in einem andern Titelblatte an, in welchem er, wie das auch sein Bruder Hans einmal gethan hatte, von Weibermacht und Weiberlist handelt⁴⁾.

Oben schneidet Delila dem Simfon das Haar ab, unten sehen wir das launigste aller Bilder dieser Art, des Aristoteles Unterjochung durch die Phyllis, nach einem deutschen Gedicht, dessen Hauptmotiv schon indischen Ursprungs ist⁵⁾. Phyllis war ein schönes Hoffräulein bei der Mutter Alexander's, in welches sich der junge Königssohn verliebte. Der Philosoph, sein Lehrer, wollte ihn von ihr zurückhalten, da rächte sie sich an Aristoteles und machte ihn selbst so verliebt in ihre Reize, daß er sich bewegen liefs, sich von ihr aufzäumen und durch den Garten reiten zu lassen, wie wir es hier vor uns sehen. Auf dem Balcon des Palastes aber steht der Fürst mit einem Begleiter und sieht diesem seltsamen Schauspiel zu.

•Wie wol er doch kein pferde was
Ein weyb jn dennocht überfaß.

¹⁾ Nam et Johannes Clemens, puer meus, qui adfuit, ut scis una, ut quem a nullo patior sermone abesse in quo aliquid esse fructus potest . . . (Das adfuit geht übrigens auf eine andere Gelegenheit).

²⁾ Nr. 17.

³⁾ Nr. 2.

⁴⁾ Nr. 6.

⁵⁾ V. d. Haagen, Gesamtabenteuer. I. 47. Vergl. Sotzmann, Deutsches Kunstblatt 1851. S. 194. •Einige Aufklärungen und Berichtigungen über den Inhalt alter Kupferstiche und Holzschnitte.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Aber — heist es in Thomas Murner's »Geuchmat« weiter:

»Frouw Venus kan noch mer dann das
Vergilius der ein Römer was
Den kundt sy in ein korp vff hencken
Dz findt alsampt frouw venus schwencken.«

So zeigen auch die Seitenleisten des Titels den Zauberer Vergil, den seine Geliebte in einem Korbe vor ihrem Fenster hängen läßt, und den Götzen anbetenden Salomo. Auf der Fahne, die das Götterbild hält, steht des Zeichners umgekehrtes Monogramm. Die Seitenbilder sind oben durch Satyrn und Kindergruppen, unten durch das Wappen des Druckers Pamphilius Gengenbach und das Wappen von Basel in reich verzierter Nische eingeschlossen. Allerliebste sind die Andeutungen landschaftlichen Grundes und die architektonischen Scenerien in prächtigster Renaissance.

Pamphilius Gengenbach war auch selbst Schriftsteller. Einen seiner dramatischen Versuche, den Nollhart, Fastnacht 1517, wie es auf dem Titel heist, »von etlichen ehrfamen und geschickten Bürgern einer löblichen Stadt Basel« gespielt, hat Ambrosius illustriert¹⁾. Bei tüchtiger patriotischer Gefinnung ist das doch eine recht langweilige Komödie, ohne jede Handlung, nur aus Zwiegesprächen bestehend; die Vertreter aller Stände, Papst, Kaiser, König von Frankreich, die drei rheinischen Erzbischöfe, der Pfalzgraf, der »Venediger«, der Türke, der Eidgenoss, der Landsknecht und der Jude befragen den Bruder Nollhart um die Zukunft und werden von ihm manchmal an die heilige Brigitte, die Sibylle, und den orientalischen Bischof Methodius, als an höhere Instanzen verwiesen. Jeder erhält die Antwort, die ihm zukommt, dem Kaiser — im Bilde als Maximilian kenntlich — wird alles Gute, dem Könige Übles prophezeit, der »verfluchte Jud« wird mit gewöhnlicher Grobheit behandelt. Diese Unterredungen sind in siebzehn Holzschnitten dargestellt, trotz des stets wiederkehrenden Motivs ziemlich glücklich und lebendig. Namentlich die Scene mit dem Könige, der in pathetischer Haltung dasteht, und dem Bruder, der sich von ihm abzuwenden scheint, ist sehr ausdrucksvoll. Auf dem Titel stehen zwei flotte Landsknechte, welche das Reichswappen halten.

Noch besser sind vier Holzschnitte zu Thomas Murner's Geuchmat, die am 5. April 1519 bei Adam Petri in Basel erschien²⁾. Zur Vorrede ist die thronende Venus dargestellt, die von Vertretern aller Stände, an

¹⁾ Nr. 22—39. Vergl. über das Gedicht: Flögel, Geschichte der komischen Literatur, Liegnitz und Leipzig 1787, IV, S. 300, und Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung.

²⁾ Nr. 18—21.

der Spitze Papst und Kaiser, dieser wiederum Maximilian, und hinter ihm sein Narr Kunz von der Rosen, verehrt wird. Dann sehen wir den Kanzler der Geuchmat an seinem Schreibepult. Es folgt ein sehr hübsches Blatt, die »Weibliche Scham« in Unterredung mit einem Weibe nach der Mode, das im üppigsten Zeitkostüm auftritt, recht anmuthig und mit schöner landschaftlicher Fernsicht. Nun kommen aber lauter Holzschnitte von anderer und zwar höchst geringer Hand, unter denen dann nur noch eine Darstellung von unserem Künstler auftritt: »Der adelicheft gouch vff erden«; vier Diener halten einen Baldachin über einen Falken, der auf einem Kissen sitzt. Gouch ist eigentlich Kuckuk, statt dessen kommt aber stets der Falk bei Ambrosius vor.

Wir haben gesehen¹⁾, daß um diese Zeit jede Spur des Ambrosius Holbein verschwindet; vielleicht starb er damals und so fiel auch die Vollendung der Geuchmat-Illustrationen einem anderen Zeichner zu.

Die Thätigkeit der beiden Brüder Holbein für den Holzschnitt übte sofort in Basel bedeutenden Einfluß aus. Selbst ältere Künstler wie Urs Graf entziehen sich denselben nicht. Dieser nähert sich in einer Folge von kleinen Metallschnitten zum Vater-Unser²⁾ dem jüngeren Hans Holbein in solchem Grade, daß es vielleicht sogar anzunehmen ist, er habe sie nach Zeichnungen desselben ausgeführt. Noch verwandter ist aber dem Hans Holbein eine große Zahl von Metallschnitten mit dem Zeichen I. F., die man bisher ihm selbst beigemessen³⁾, die aber doch wohl von einem anderen Künstler herrühren. Bei religiösen wie bei klassischen und volksthümlichen Vorwürfen finden wir hier die lebhaftesten Anklänge an Holbein's Auffassung des Figürlichen, seine Typen, seine dramatischen Motive, nur manchmal haben die Gestalten etwas Chargirtes, so die in alle Welt ziehenden Apostel in der unteren Leiste eines Titelblattes, dessen obere: Christus als Mittler vor Gott Vater, an Würde und Adel Holbein's selber werth ist. In dem Ornamentalen, namentlich in der Flächenverzierung, kommt Meister I. F. sogar der Antike und der italienischen Hochrenaissance noch näher.

Die Blüte des Baseler Holzschnittes währte freilich nicht gar zu lange. Ein mächtiger geistiger Umschwung beflügelte diesen Zweig künstlerischer Produktion freilich noch in ungeahnter Weise, was uns eine andere Gruppe unter den Holzschnitt-Erfindungen von Hans Holbein zeigen wird. Dann aber trat in aufgeregter, durch Anderes in Anspruch genommener und minder bilderlustiger Zeit ein schnelles Nachlassen

¹⁾ Vergl. oben S. 136.

²⁾ Passavant, Peintre Graveur, Bd. III, Urs Graf, Nr. 106—113. Vergl. den Anhang zum Verzeichniß der Holzschnitte in Bd. II dieses Werkes.

³⁾ Schon im Amerbach'schen Inventar, dann bei Passavant und in der ersten Auflage dieses Buches. Vergl. ebenfalls Anhang zum Verzeichniß der Holzschnitte in Bd. II.

ein; spätere Jahrzehnte nährten sich wesentlich von den Resten der früheren Aufschwungs-Periode, und selbst ein so prächtig ausgestattetes Buch wie Sebastian Münster's *Cosmographie*, die in der Zeichnung von Landkarten und in ethnographischen Illustrationen interessante neue Leistungen aufweist, begnügte sich für den bildlichen Schmuck der Titelblätter meistens mit dem Wiederabdrucke älterer, zum Theil Holbein'scher Erfindungen von abgenutzten Holzstöcken.

Abraham's Opfer (Bilder des Alten Testaments).

X.

Hans Holbein und die Reformation.

Durch den Holzschnitt tritt Holbein mit der Literatur nach allen Richtungen hin in Beziehung, wie mit der humanistischen so auch mit der religiösen. Froben vor allen Andern war der Verleger, welcher die klassische Literatur pflegte, bei ihm kamen die Ausgaben römischer Schriftsteller und Poeten, die lateinischen Übersetzungen griechischer Autoren, die Schriften des Erasmus sowie seiner Freunde und Mitstreбenden heraus. Zwei andere Drucker, an erster Stelle Adam Petri, den wir schon als den »kunstreichen« kennen lernten¹⁾, an zweiter Stelle Thomas Wolff, beginnen unmittelbar nach dem Auftreten Luther's mit solchen Publikationen vorzugehen, welche mit der neuen religiösen Richtung in Verbindung stehen; bei ihnen kommen die Schriften Luther's, Oecolampad's und anderer Reformatoren sowie die neuen Übersetzungen

¹⁾ Vergl. oben S. 199.

der Bibel heraus. Luther's Schriften namentlich sehen wir zu Basel in größter Vollständigkeit und unmittelbar nach den Wittenberger Drucken erscheinen.

Daß Luther's Sache allgemeines Interesse in ganz Deutschland gewann, ist vom Jahre 1521 zu datiren, wo er sie auf dem Reichstag zu Worms öffentlich vertrat, und wo seine Entführung auf der Rückreise, die man für ein Werk der Feinde hielt, die Theilnahme für seine Person mächtig steigerte. In demselben Jahre fanden auch in Basel die ersten reformatorischen Versuche statt. Wilhelm Röblin, ein junger Geistlicher aus Rottenburg am Neckar, welcher Leutprieester zu St. Alban geworden war, — »ein gelehrter, eifriger Mann« — predigte wider Messe, Ceremonien, Fegefeuer und Anrufung der Heiligen. Am Frohnleichnamstage, als die übrigen Priester in der Procession die Reliquien trugen, schritt er mit einer Bibel einher, auf welcher in großen Buchstaben geschrieben stand: »Dieses ist das wahre Heiligthum, die anderen sind nur Todtengebeine.« Der Bischof begehrte seine Gefangennehmung, doch seine zahlreichen Anhänger — über viertausend waren oft bei seinen Predigten gewesen — rotteten sich zusammen. Der Rath wußte sie aber durch Versprechungen zum Auseinandergehen zu bringen, und verwies dann vierzehn Tage später Röblin aus der Stadt.

Schon im folgenden Jahre indess tauchten neue Bestrebungen auf. Wolfgang Wissenburger, Prediger am Spital, trug die evangelischen Lehren noch nachdrücklicher vor und hielt die Messe nicht mehr lateinisch, sondern deutsch. Ihn konnte man nicht ausweisen; er war Sohn eines Baseler Bürgers, und sein Vater saß im Rath. Im December 1522 kam auch Oecolampad nach Basel, der eigentliche Reformator der Stadt. Schon früher war er eine Zeit lang hier gewesen; nun kehrte er zurück, nachdem er, mannigfach verfolgt, bei Franz von Sickingen Schutz gefunden hatte, jetzt aber durch dessen Kriege gezwungen war, ein neues Asyl zu suchen. Der Buchdrucker Cratander nahm ihn auf, Anfang 1523 wurde er Prediger an St. Martin, und nun begann seine ununterbrochene Wirksamkeit, mild, schonend, aber nachdrucksvoll. Mochte auch die oberste Behörde, hauptsächlich weil Erasmus Vorsicht und halbe Maßregeln gerathen hatte, eine Zeit lang in ihrer Stellung zur Reformation noch schwankend sein, so gewann diese doch von Tag zu Tag entschiedener die Oberhand.

Um dieselbe Zeit, in welcher Oecolampadius hier auftrat, gab Adam Petri einen Nachdruck von Luther's deutscher Übersetzung des Neuen Testaments heraus, die wenige Monate vorher in Wittenberg erschienen war. Petri schenkte dem in Klein-Basel gelegenen Karthäuserkloster einige Exemplare, von denen eins, für den Gebrauch der Laienbrüder bestimmt, eine handschriftliche Bemerkung des Inhalts enthielt, daß sich zwar

Manches vermuthlich von Luther darin befinde, daß aber sehr wenig oder gar nichts Aergerliches darin zu lesen wäre, daß übrigens ein Jeder diese Dinge mit gutem Bescheid erlesen, und nicht weiter darauf bauen solle, als die gemeine christliche Kirche lehrt und hält ¹⁾. Der Bibliothekar des Klosters, also der Urheber dieser Bemerkung, war der Karthäuser Georg, durch seine für die Zeitgeschichte wichtige Chronik bekannt ²⁾, ein Mann, der treu bei der alten Kirche blieb, sich aber durch eine eigenthümlich milde und vorurtheilsfreie Gefinnung auszeichnete ³⁾.

Gleich zu dieser Ausgabe in Folio hat Holbein ein schönes Titelblatt ⁴⁾ gezeichnet, auf welchem die Hauptstützen der Kirche unter den Aposteln, Petrus und Paulus, sich gegenüber stehen, Petrus ganz in das große Buch, das auf seiner Hand ruht, verfunken, während Paulus kühn und großartig dasteht, neben dem Buch auch das Schwert zur Hand. Jener erscheint als der Mann beschaulichen Verfunkenseins in die heilige Lehre, und dieser dafür als Mann der eingreifenden That. Das wurde gemacht, noch ehe Dürer seine mächtigen Bilder der vier Kirchenstützen geschaffen hatte, und es ist eine Erfindung, die neben der seinigen bestehen kann. In den Ecken befinden sich die evangelistischen Zeichen, oben ist das Wappen von Basel, unten das Zeichen des Druckers angebracht, ein Knabe auf einem Löwen reitend und mit einer Fahne, welche Adam Petri's Monogramm und die Jahrzahl 1523, die also anticipirt ist, enthält.

Am 23. März 1523 richtete der neue Papst Hadrian VI. ein Breve an den Baseler Rath, worin er über die lutherische Ketzerei in Deutschland klagt und den Rath ermahnt, allen Anhängern dieser Richtung das Predigen zu unterfagen, sowie den Druck aller Bücher Luther's zu verbieten ⁵⁾.

Dennoch erfolgte in demselben Monat ein zweiter Druck jener Folioausgabe von Adam Petri's Neuem Testament, und gleichzeitig, ebenfalls im März, kam eine überaus elegante, schön gedruckte und prächtig ausgeschmückte Oktavausgabe heraus. Die Hauptmotive des Titels ⁶⁾ sind dieselben wie bei dem Folioblatt; wieder stehen sich Petrus und Paulus, der erste mit einem ganz colossalen Schlüssel, gegenüber. Die Zeichen der Evangelisten sind sehr schön, und allerliebste ist unten das Kind auf dem Löwen, hinter dem wir eine Fülle von Rosen erblicken. Das feine Blatt ist offenbar ein Schnitt von Hans Lützelburger, der wohl auch

¹⁾ Ochs, Gesch. von Basel V. S. 442. Das Exemplar ist nicht auf der Baseler Bibliothek, also wohl früher als Doublette verkauft worden.

²⁾ Publicirt in den Basler Chroniken. Leipzig 1872.

³⁾ Vergl. ebenda Einleitung, S. 369.

⁴⁾ Verz. der Werke, Holzschnitte nach Hans Holbein Nr. 215.

⁵⁾ Ochs, V. S. 447 fg.

⁶⁾ Nr. 216.

den Foliotitel sowie die meisten andern Stöcke der Oktavausgabe geschnitten hat. Auch diese sind von Holbein's Erfindung ¹⁾. Auf der ersten Textseite eines jeden Evangeliums kommt die Gestalt des Evangelisten mit seinem Attribute vor. Matthäus ist mit dem Engel in lebhaftem Gespräch begriffen und scheint dessen Belehrungen entgegen zu nehmen. Marcus, vom Rücken her gesehen, ist kühn bewegt, und sein Löwe ist gut aufgefaßt, Lucas finden wir mit Schreiben beschäftigt. Diese drei sitzen in ihren Gemächern vor einer Wand, in welche Gemälde eingelassen sind. Über Matthäus befindet sich eine allerliebste Darstellung von Christi Geburt; Maria kniet vor dem Neugeborenen und Joseph macht unterdeß mit äußerster Sorgfalt Feuer an. Über Marcus ist Christi Auferstehung, über Lucas der Heiland am Kreuze zu sehen. Johannes sitzt im Freien und schaut begeistert gen Himmel, wo ihm Christus in seiner Glorie erscheint.

Die Apostelgeschichte wird durch die Ausgießung des heiligen Geistes eröffnet. Vor dem Römerbrief steht der lehrende Paulus, im Profil, das Schwert unter dem Arm, in einem reichen Portal. Dann kommt die Bekehrung des Saulus sowie das Gesicht des Petrus, welches das zehnte Capitel der Apostelgeschichte erzählt. Das Tuch mit den unreinen Thieren, unter denen die vierfüßigen nur durch Köpfe angedeutet sind, wird von vier Engeln herabgelassen, Petrus kniet mit lebhafter Geberde davor, während oben Gott Vater herabschaut und mit ihm zu reden scheint, ein ganz dramatisch aufgefaßter Vorgang. Dann ist hier der Reichthum wie die Mannigfaltigkeit der Initialen, die aber niemals biblischen Inhalts sind, besonders grofs.

Im nämlichen Jahre giebt auch noch ein zweiter Baseler Drucker, Thomas Wolff, das Neue Testament nach Martin Luther's Übersetzung heraus, »klärlich und aus dem rechten grundt Teutsch«, wie es auf dem Titel lautet. Luther's Name ist im Buche nicht genannt, aber frisch und feurig klingt, gleich bei den ersten Zeilen der Vorrede, Luther's Redeweise an des Lesers Ohr. Wie »klar durchsichtig« nach Dürer's Ausdruck ²⁾, wie schlicht aber einschlagend und verständlich spricht er zu Sinn und Herz des einfachsten Mannes, indem er seinen Landsleuten das Evangelium bringt, »auff deutsch, gutte bottschafft, gutte meher, gutte newzeitung, gut geschrey, dauon man singt, saget und frölich ist.« Und in eben dieser schlichten, frischen, herzhaften Weise, allen gothischen Zopf bei Seite werfend, redet Holbein's Kunst auf dem Titelblatt ³⁾. Dieses ist, wie wenige seiner gleichzeitigen Compositionen, bezeichnend für seine Leichtigkeit und Sicherheit in allen Bewegungen, aber auch die minder

¹⁾ Nr. 184 — 191.

²⁾ Im Tagebuch der Niederländischen Reise.

³⁾ Nr. 213.

günstigen Eigenschaften seines Stils, wie die etwas zu kurzen Figuren mit großen Köpfen, nimmt man hier wahr. In Mitten der oberen Querleiste tauft Johannes den Heiland, der im Jordan steht, und wie gewöhnlich harrt feiner am Ufer ein Engel mit den Kleidern. Rechts und links hiervon die vier Evangelisten-Zeichen, lebhafter bewegt, als wären sie eben in Sturmeseile genaht. Die übrigen Bilder sind aus der Apostelgeschichte entlehnt. Unten das bekannte Signet des Druckers Thomas Wolff, der zum Schweigen ermahnende Philosoph, welcher in einer Nische steht, rechts davon das Gesicht des Petrus, vor welchem zwei aus Wolken hervorkommende Hände das Tuch herablassen, welches allerlei unreine Thiere, »vierfüßige Thiere der Erde, und wilde Thiere, und Gewürm und Vögel des Himmels« birgt. Links Saul's Bekehrung, der in deutscher Reitertracht, gestieft und gepornt, mit dem Pferde gestürzt ist. Das Entsetzen bei Mann und Rofs ist meisterhaft dargestellt. In der Höhe aber keine himmlische Erscheinung, nur ein Blitz, der zwischen Wolken flammt, denn in der Bibel ist nur von der Stimme, die Saul hört, und dem Licht vom Himmel, das ihn plötzlich umleuchtet, die Rede. In der Ferne stehen ein paar Gefährten, »erstarrt«, wie die Erzählung meldet, »denn sie hörten eine Stimme und sahen niemand.« Solche durchgehende Schrifttreue bis in den kleinsten Zug ist die Eigenschaft aller Bibelbilder Holbein's. Nicht wie es Brauch war in der kirchlichen Kunst schildert er die Dinge, sondern wie er nach eigenem Lesen und Prüfen des Textes sie sich vorstellt. Das gilt freilich mehr oder minder von den Kunstschöpfungen der ganzen Epoche, namentlich denen Dürer's, trifft aber bei Holbein ebenso entschieden zu.

Die Seitenleiste rechts zeigt Paulus auf der Insel Melita, wie er einen Reiferhaufen herbeibringt und die Otter, welche ihm dabei an die Hand gefahren war, in's Feuer schleudert, zur Verwunderung der Umheritzenden, ohne daß ihm Uebles widerfährt. Im Hintergrund das vorhergehende Ereigniß des Schiffbruches, auch dies treu nach des Lucas Bericht: »das Vordertheil blieb fest stehen, aber das Hintertheil zerbrach von der Gewalt der Wellen.« Dieses Bersten des Schiffes ist ziemlich naiv veranschaulicht; so etwas mochte eben Holbein nicht gesehen haben. Was er aber gesehen hatte, stellt er in überraschender Lebenswahrheit dar, so die sich ins Wasser stürzenden, schwimmenden, das Ufer erkletternden Menschen.

Auf der Leiste links sehen wir den Kämmerer der Mohrenkönigin entkleidet in einem flachen Wasser knien, während Philippus ihn tauft. Die nackte Gestalt ist vortrefflich, und alle einzelnen Motive — wie die Haltung des taufenden Diakonen, der, ebenfalls mit einem Fuß im Wasser stehend, die Gewänder, daß sie nicht nass werden, mit der Linken emporzieht — sind dem Leben abgelaucht. Im Hintergrunde wieder der vorhergehende Moment, der Maler zeigt uns den ganzen Reisezug des

Kämmerers, was er bei dem hohen schmalen Raum dadurch möglich macht, daß er ihn auf absteigender, von Laub- und Nadelholz beschatteter Straßse gerade auf den Beschauer zukommen und eine Wendung machen läßt. Es ist ein vierrädriges Planwägelchen, bespannt mit zwei Pferden, eines vor dem andern; auf dem zweiten sitzt der Reitknecht; so mochte damals in Deutschland reisen, wer das bequeme Fahren dem gebräuchlicheren Reiten vorzog. Philippus tritt eben an den Wagen und beginnt mit dem Infasfen das Gespräch.

Auf der unteren Querleiste, an dem Schemel, auf welchem Petrus kniet, steht Lützelburger's Zeichen¹⁾. Dieser zeigt hier eine Meisterschaft, die nur er selbst in einigen späteren Arbeiten übertrifft. Aber nicht nur die Leistung des Formschneiders und die malerische Darstellung verdienen Bewunderung, sondern auch der Gedankengang, der sich in dem Ganzen ausprägt. Oben die Weihe des Erlöfers zu seinem Werk, und ringsum eine Darstellung von der siegreichen Macht seiner Lehre. Sie überwindet die Befangenheit der Anhänger, wie den Widerstand der Feinde, die sie zu Bekennern macht, sie schirmt die Getreuen in Gefahr und Noth und zieht mit überzeugender Kraft die Menschen fernster Länder in die Gemeinschaft der Christen hinein. Was hier vom Urchristenthum verkündigt wird, das — hofften der Künstler und die ihn verstanden — sollte sich nun auch an der neu gereinigten Lehre des Herrn bewähren.

Dasselbe Buch aber birgt nebst dem Titel noch einen andern Schmuck bei welchem Holbein's Erfindung unverkennbar ist, mag auch die Ausführung minder gut, der Formschnitt meist mittelmäßig, und in einigen Fällen ganz roh sein, einundzwanzig Holzschnitte aus der Offenbarung Johannis²⁾. Diese sind namentlich deswegen interessant, weil sie uns Holbein auf demselben Gebiet zeigen, auf dem Albrecht Dürer sich bewegt hatte. Dessen erstes Hauptwerk war seine Folge von großen Holzschnitten zur »heimlichen Offenbarung Johannis« gewesen. Diese Visionen, die jeder sichtbaren Gestaltung spotten, hatte er in Bildern festzuhalten, das Unsagbare zu sagen versucht. Zur wahren Klärung, zum wirklich malerischen Erfassen und Darstellen der Dinge war er hier niemals durchgedrungen, aber eine wunderbare Größe der Conception, eine hinreißende Gewalt der Einbildungskraft hatte er in den Bildern gezeigt. Jeder Nachfolgende, und auch der Selbständigste, wenn er sich jetzt auf demselben Stoffgebiete bewegte, konnte sich der Einwirkung dieser Compositionen nicht entziehen.

Wie nun Holbein diesen Einfluß erfährt, ist interessant zu beobachten. Daß Dürer's Blätter aller Art, die durch ganz Deutschland gingen, auch

¹⁾ Vergl. S. 193.

²⁾ Nr. 150 — 170.

ihm bekannt waren, ist selbstverständlich. Seinen Bruder Ambrosius sahen wir in einem kleinen Gemälde den Christus aus Dürer's Titel zur großen Passion entnehmen¹⁾. Bei Hans Holbein ist es dagegen im Allgemeinen überraschend, wie wenig er sich an Dürer anzulehnen pflegt; wir hatten dies bei seinen Bildern aus Christi Leidensgeschichte gesehen²⁾. Aber bei der Offenbarung steht die Sache anders. Es war Dürer's eigenste schöpferische That, die künstlerische Darstellung dieser phantastischen Visionen überhaupt möglich gemacht zu haben, und so zwingt er alle Folgenden, diese Dinge mit seinen Augen zu sehen. Damit beginnt auch Holbein, aber je entschiedener er sich in den Gegenstand versenkt, desto mehr wird er selbst darüber Herr. In den ersten Blättern steht er ganz unter Dürer's Einfluss, aber schrittweise wird er freier.

Doch auch bei jenen ersten Blättern ahmt er nicht bloß nach, sondern prüft selbst den Bibeltext, und auch hier zeigt sich eine selbst über Dürer hinausgehende Schrifttreue. Gleich beim ersten Blatt, der Berufung des Johannes, sind nicht nur die sieben goldenen Leuchter von italienisch durchgebildetem, besserem Geschmack als Dürer's krause und verwilderte Gothik, sondern auch die Gestalt, »eines Menschen Sohn gleich« unter ihnen, ist verändert aufgefaßt. Sie sitzt nicht, wie bei Dürer, sondern steht, und Johannes, der bei Dürer kniet, ist, dem Text nach, niedergefallen, »zu seinen Füßen als ein Todter.« Auch in den beiden folgenden Blättern, dem im Himmel gesetzten Stuhl, umgeben von den Thieren und den anbetend niederfallenden Aeltesten, sowie in den vier Reitern, dieser wundervollen für alle Zeiten geltenden Erfindung Dürer's hat Holbein, die Hauptmotive gänzlich von ihm, aber fast alle einzelnen Gestalten sind in Geberde und Ausdruck sein eigen. So ist auf Holbein's zehntem Blatt der Johannes, welcher das Buch verschlingt, der Gestalt bei Dürer, welche ganz unter den Gewandmassen verschwindet, entschieden überlegen, dagegen bleibt hier der Engel mit den Säulenfüßen unter Dürer's Erfindung; zum Nachtheil seines Bildes hat ihn Holbein mehr der menschlichen Figur genähert, und, der Beschreibung im Texte folgend, noch reicher ausgestattet; das verträgt diese ganz phantastische Gestaltung kaum. Überhaupt kommt Holbein in allen den Fällen nicht nach, wo Dürer nach der Seite des Grandiosen, Phantastischen und Übermenschlichen das Höchste leistet, so bei den vier Engeln, welche den Winden Halt gebieten; hier erreicht er Dürer's großartige Kühnheit nicht, während dagegen der fünfte Engel, der die Knechte Gottes zeichnet, sehr schön und lebendig ist; ferner beim Niederfallen der Sterne, bei der Verehrung der beiden Thiere, der Jungfrau, die dem Drachen entrückt wird, der großen

¹⁾ Vergl. S. 133.

²⁾ Vergl. S. 170.

Babel, die, vom Blut der Heiligen trunken, auf dem Ungeheuer sitzt, endlich bei den Engeln, die den vierten Theil der Menschheit tödten. Und bezeichnend ist endlich, daß Holbein derjenigen Darstellung, die Dürer's schönste ist, dem Engel Michael, welcher den Satan mit der Lanze niederwirft, ganz aus dem Wege ging.

Holbeins Vorzüge aber zeigen sich wieder in anderer Beziehung; er dringt überall auf größere Einfachheit und Klarheit und wendet, um Anhäufungen zu vermeiden, lieber 21 Blätter auf das, was Dürer in 14 sagt. Sein viertes Blatt, die Seelen der Erschlagenen unter dem Altar, ist ganz ausgefüllt durch das, was bei Dürer nur die obere Hälfte des vierten Blattes mit den niederfallenden Sternen einnimmt. Und nur die drei Engel, welche den Märtyrern weiße Kleider austheilen, erinnern hier an Dürer's Vorbild; schön und völlig neu ist dargestellt, wie die Erschlagenen starr daliegen, dann allmählich Leben erhalten, wie Mann und Weib von Engeln bekleidet werden und dann alle ihre Stimmen vereinigen zum Preise des Herrn. Holbein allein gehört sein 8. Blatt, zu Capitel 9, an, der beim Posaunen des fünften Engels niederfallende Stern, der den Brunnen des Abgrundes aufschliesst, und die Heuschrecken mit gekröntem Menschenhaupt, Weiberhaaren, Löwenrachen, gepanzertem Leibe und Scorpionschweif, welche nun verheerend auf die Menschen losfahren. Hier zeigt der Künstler, daß auch er bis auf einen gewissen Grad das Dämonische zu geben fähig ist, namentlich wenn kein großes Vorbild ihn leitet und zugleich bedrückt.

Neu sind Blatt 14, Babel's Zerstörung, das sehr schöne Blatt 15, der Herr mit der Sichel und unter ihm die Engel, welche das Korn schneiden, die Trauben lesen und in die Kelter thun, dann Blatt 16, das Ausgießen der Schalen des Zornes. Originell und von höchster Lebendigkeit ist das 18. Blatt, die in Flammen aufgehende Stadt, von denen, so Muthwillen mit ihr getrieben, bejammert. Als Könige und Kaufleute werden sie in der Schrift bezeichnet, Holbein aber hat sie größtentheils durch Priester der Kirche ersetzt. Einer, vom Rücken gesehen, rauft sich verzweifelnd das Haar aus dem Haupte, das die Tonsur zeigt, und das Buch mit der verfälschten Lehre liegt neben ihm auf dem Boden. So bricht hier die satirische Laune der Reformationszeit durch.

Die schönsten Erfindungen aber sind Blatt 20 und 21. Die Motive hiezu kommen wohl vereinigt auf Dürer's Schlußblatt vor, aber indem er sie trennt, hat Holbein etwas Neues geschaffen. Wie natürlich stellt sich der Engel an, welcher den Satan, ein trefflich und voll Humor erfundenes Ungeheuer, in den Abgrund verschleift. Und hatte Holbein früher bei Darstellungen, die in himmlischen Regionen spielen, um der Einfachheit willen auf die irdischen Landschaften, die Dürer unten anzu-bringen liebt, verzichtet, so hält er sich dafür durch den reizenden Fern-

blick hier und bei dem letzten Bilde schadlos, auf welchem der Engel dem Jünger das neue Jerusalem zeigt. Auf steilem Felsen stehen sie und schauen tief unten die heilige Stadt, die recht mittelalterlich und heimatlich aussieht, und an den Ufern eines Flusses terrassenförmig an Abhängen liegt. Feste Mauern umgürten sie, Thore mit hohen Thürmen und ein stattliches, doppelthürmiges Münster ragen auf; die gekrümmte und überdachte Brücke ist ein Motiv aus Luzern, das auch Holbein sonst im Bilde festgehalten¹⁾, und von dorthier ist auch der Hintergrund stolzer Hochgebirge entlehnt. Die Mühle am Fluß und das Boot auf dem Wasser sind ebenfowenig wie der ziehende Vögelschwarm in der Höhe vergessen.

Kaum war Luther's Übersetzung des Alten Testaments in Wittenberg erschienen, so gab auch schon Adam Petri in Basel einen Nachdruck desselben im Christmond 1523 heraus. Das auf der Baseler Bibliothek befindliche Exemplar dieses seltenen Buches, enthält vor dem ersten Bande wieder eine interessante handschriftliche Bemerkung, die von den Fortschritten der Reformation und dem wachsenden Mißtrauen der Gegner Zeugniß giebt: *»Difs buch so da zugehört den Carthusern zu minder Basel hat Inen umb gotswillen geschenckt der erber fürnem meister Adam Petrj Drucker Herr vnd Burger zu Basel. Vnnd Innhaltet die fünf bücher moysj (Das ist den rechtenn waren Vrsprung Vnd Brunnen der heiligenn gschrift) nützlich vertüschet. Vnd vñs Hebreischer vnd Griechischer sprach in das Hochtütsch den merteil transferiertt. Wie wol vast vil hier Inn funden wirt, besonders in den eygennammen oder wörtern. Die in den altten Biblien gar vil anders stond. Darümb auch gare eben warzunehmen ist, das man sich nit zuuil mit solcher nützerung bekömmere, noch den nebenglöslinen zuuil glouben gebe. Wer weist was darhinden steckt. — Doch wen gott lert, mag nit Irrgon.«* Die Titeleinfassung ist von Urs Graf, Holbein aber ist der Erfinder vieler Initialen, namentlich mit Thieren und mit Kinderspielen und auch unter den übrigen Holzschnitten des Buches, die von verschiedenen, zum Theil sehr geringen Händen herrühren, sind mehrere sicher von unserm Meister gerissen: die Israeliten, welche stehend und im Reifekleid das Osterlamm speisen, die Söhne Aarons vom Feuer verzehrt, zwei lebensvoll aufgefaßte Scenen. Ferner, wenn auch im Schnitt geringer, die drei Engel vor Abraham, und Bileam's Esel²⁾. Endlich vor allem der große Holzschnitt, der vorn über dem Beginn des Textes steht und den die lebenswürdigste Anmuth der Erfindung und Darstellung auszeichnet³⁾. *»Creatio hominis in medio*

¹⁾ Vergl. oben S. 143.

²⁾ Nr. 172—175.

³⁾ Nr. 171.

elementorum et coelorum heißt das Blatt im Amerbach'schen Verzeichniß. Womit sonst als mit einer Darstellung der Schöpfung könnte das erste Capitel der Genesis eröffnet werden? Und zwar die höchste und letzte That des Schöpfers, die Erschaffung des Weibes ist zum Motiv der Darstellung gewählt. Gott Vater, im Königsornat, mit würdigem Ausdruck, — wie verschieden von dem Jupiter-artigen Gott-Vater-Typus Michelangelo's und Raphael's! — hebt mit bedächtiger Sorgfalt die kleine Eva aus der Seite des schlafenden Adam heraus, während ein schäkernder Engel-Knabe den göttlichen Vater am Mantel zupft. Aber auch alle andern, bereits vollbrachten Schöpfungswerke läßt der Künstler uns überschauen, indem er über die gefamnte Welt einen Blick aus der Vogelperspective gewährt. In Mitten die Erde, auf welcher der geschilderte Vorgang stattfindet, ein freundliches Eiland, mit Grün bewachsen, von einigen Häschen, Hirsch und Bär belebt und von der Glorie, die Gottes Haupt umgiebt, wie von einer aufgehenden Sonne überstrahlt. Ringsum zieht sich das Meer, ein Wassertreifen, aus dem ein paar Fische auftauchen, um diesen ein Ring von Wolken und Gestirnen und ganz zu äußerst ein Kranz von anbetenden und muscirenden Engeln, zwischen ihnen, oben, noch einmal der allmächtige Vater, der segnend und gutheißend seine Werke überschaut. In den vier Ecken endlich die großartigen und kühnen Köpfe der vier Winde.

Ein schönes Titelblatt componirte Holbein auch für Bugenhagen's Interpretation der Psalmen, die im Jahre 1524 erschien. Es ist ziemlich bekannt, weil es später in Münsters Cosmographie erscheint. Da aber ist der Holzstock schon abgenutzt; man muß einen früheren guten Abdruck sehen, um die ganze Schönheit des Aufbaues zu erkennen. »Freuet euch des Herren, ihr Gerechten, die Frommen sollen ihn schön preisen. Danket dem Herrn mit Harfen und lobset ihm auf dem Psalter«¹⁾. — Das ungefähr ist das Motiv der Composition, und David ist, wie billig, der Held des Ganzen. Unten ist er abgebildet, wie er harfenspielend und »begürtet mit einem leinenen Leibrock« vor der Bundeslade tanzt; während seine alte Liebe, Saul's Tochter Michal, von ihrem mit säulenge-träger Kuppel gekrönten Altan verächtlich herabschaut. Zwei prächtige Gruppen bauen sich an den Seitenleisten auf; links Männer, die auf verschiedenen Instrumenten Musik machen. Mit welcher Empfindung spielt der Eine die Orgel und wie machtvoll stößt der zweite in die Posaune. Über ihnen der heilige Heinrich, Basel's Patron. Rechts die vier Evangelisten, Jakobus der Ältere und Petrus, alle auf Wolken, von einer Kühnheit der Stellungen, welche an Correggio's Compositionen für San Giovanni in Parma erinnert. Die Mitte der obern Abtheilung nimmt das

¹⁾ Psalm 33. V. 1 und 2 — Vergl. Verz. d. W. Nr. 212.

Lamm Gottes ein, zu seinen Seiten die Vertreter des alten und des neuen Bundes, David und hinter ihm Moses, Christus als Mann der Schmerzen und hinter ihm Paulus. Die Gestalt des leidenden Heilands erinnert an die Auffassung Dürer's, die in so zahlreichen Darstellungen verbreitet war.

Als ein schöner Titel theologischer Schriften ist noch die Speisung der Viertaufend, seit 1528 vorkommend¹⁾, zu nennen, eine Composition, bei welcher Holbein seine oft bewiefene Meisterschaft zeigt, eine unabsehbare Menge, voll Leben und Bewegung in sich, mit einfachen Mitteln darzustellen.

Ein bewundernswerthes Unicum — bisher nur in einem Exemplar bekannt, welches Dr. E. His unter anonymen Holzschnitten im Baseler Museum entdeckt hat, ist der Heiland, der unter dem Kreuze nieder sinkt, schon im Amerbach'schen Inventar als Holbein beglaubigt²⁾. Hier bewegt sich der Künstler ganz auf dem Gebiete Albrecht Dürer's, welcher mit seinem kreuztragenden Christus aus der großen Holzschnitt-Passion eine so mächtige Darstellung dieses Gegenstandes gab, daß selbst Raphael sich in einem seiner schönsten Gemälde ihm anschloß. Auch Holbein kann sich dem Einfluß seines großen Landsmannes nicht entziehen, aber es ist nicht das einzelne Blatt, sondern der ganze Stil Dürer's, welcher hier auf ihn wirkt. Keine Fülle von Figuren, kein Stadthor aus dem der Zug sich entwickelt und keine freundliche Landschaft wie auf Dürer's Holzschnitt finden wir hier. Das fassen wir bei andern Darstellungen der Kreuztragung, den beiden Szenen auf Holbein's Baseler Zeichnungs- und Gemäldefolgen zur Passion. Da aber war noch ein Moment, welcher der Katastrophe vorhergeht, gewählt, noch bewegte sich der Zug in gleichmäßigem Tempo fort, noch wandelte der Heiland aufrecht, so schwer die Last auf ihm ruhte. Hier aber, wo wir Christi Zusammenbrechen unter dem Kreuze vor uns sehen, hat der Maler seine Gestalt allein vor uns hingestellt, ohne alles Beiwerk, auch nur mit leichter Andeutung der Örtlichkeit durch ein Paar Steine am Boden, einen gekrümmten Baum zur Seite und Wolken am Himmel. In die Kniee gesunken, mit der Rechten auf den Boden gestützt, müht Jesus sich, emporzukommen; seine Linke ruht über dem Querholz des schweren Kreuzes, das mit Stricken an seinen Leib gebunden ist. In das Haupt, dessen langes Haar verwildert niederhängt, drückt sich die Dornenkrone. Tiefstes Leid zuckt durch jede Linie des Gesichtes, der Mund ist weit geöffnet, als wollte der Heiland laut aufschreien und hielte gewaltsam den Ton zurück, und die Augen blicken heraus aus dem Bilde, den Beschauer zu bannen und ihm zuzurufen: »Weine nicht über mich!« Das plastische

¹⁾ Nr. 214.

²⁾ Vergl. Verz. d. W. Nr. 193.

Gefühl und die einfache Gröfse des Motivs zeigen Holbein hier auf seiner Höhe. Die Sicherheit und Klarheit des Schnittes, das hohe Verständniß für die Zeichnung, die technische Behandlung mancher Einzelheiten, z. B. des Haares oder des Bäumchens zur Seite, machen unzweifelhaft, daß dieses Blatt von Lützelburger geschnitten ist, welcher somit im Formschnitt größeren Formats sich ebenso als Meister ersten Ranges, wie im Feinschnitt, zeigt.

Wenn wir auch eben Holbein und Dürer auf demselben Stoffgebiet zusammentreffen sehen, so sind das doch nur vereinzelte Fälle. Im Allgemeinen schöpft Holbein nicht aus dem Neuen, sondern aus dem Alten Testament, welchem Dürer nur höchst selten einen Vorwurf entnommen hat. So ergänzen die beiden Meister einander und haben zusammen die ganze Bibel illustriert. Christi Leben und sein Leiden, die Geschichte der heiligen Jungfrau Maria ziehen Dürer am meisten an, und indem er solche Gegenstände darstellt, erfindet er für dieselben die ganze Art der Auffassung, welche von nun an alle Künstler, die sich an dieselben Vorwürfe wagen, beherrscht, für ganz Deutschland Geltung hat, ja ihren Einfluß auch noch weiter ausdehnt. Ganz dasselbe thut Holbein mit dem Alten Testament. Auch er hat die Typen, hat die ganze Art der Darstellung und Inszenirung erfunden. Seine Productionen haften im Gedächtniß des Publicums und der Künstler, in seiner, wie in der folgenden Zeit.

Auch diese Thätigkeit Holbein's steht mit der Reformationsbewegung in Zusammenhang. Die Verbreitung der heiligen Schrift in der Landessprache streben die Reformatoren in ausgedehntester Weise an, und das Bild geht Hand in Hand mit dem Wort, um die Bibel desto weiteren Kreisen zugänglich und verständlich zu machen. Die Holzschnitte und Kupferstiche Dürer's, namentlich seine verschiedenen Passionsfolgen, haben der Bibelübersetzung Luther's im Volke den Boden bereitet, die Bilder des Alten Testaments von Holbein schlossen sich ihr an und halfen mit an ihrem Werk.

Dieser Geist beseelt die Bilderfolge, mag ihre erste datirte Ausgabe auch nicht früher als 1538, und zwar zu Lyon, im katholischen Frankreich, erschienen sein. Offenbar sind die Compositionen weit früher entstanden. Sie zeigen die Behandlung, welche den Arbeiten aus Holbein's Baseler Zeit entspricht¹⁾, aber der Tod Lützelburger's im Jahre 1526 verzögerte das Erscheinen, weil noch mehrere Holzschnitte aus der Folge unausgeführt geblieben waren.

Das Baseler Museum besitzt ein Exemplar der ganzen Bilderfolge auf einseitig bedruckten Blättern, welches früher in Basel gemacht sein muß. Hier beginnt die Reihe noch mit dem höchst seltenen Blatt des

¹⁾ Viele Copien schon in der 1531 bei Frofchover in Zürich erschienenen Bibel.

»Sündenfalls,« das zwar noch im Jahre 1538 in der bei Hugo a Porta zu Lyon erschienenen lateinischen Bibel nach der Vulgata, die fast mit sämmtlichen Holbein'schen Illustrationen des Alten Testaments geziert ist, vorkommt, aber in allen Ausgaben, in denen die Bilder, erst bei den Brüdern Trechsel, dann bei den Brüdern Frellon zu Lyon, gefondert erscheinen, schon in den »Historiarum ueteris Instrumenti icones« des Jahres 1538, fehlt und durch die vier, nur halb hieher passenden Einleitungsblätter zu den Todesbildern ersetzt wird. Zwei Blätter, die in der lateinischen Bibel und in der Ausgabe des Jahres 1538 fehlen¹⁾ und erst später eingereiht wurden, sind unter jenen Probedrucken schon vorhanden. Ein Blatt von ungenügender Ausführung, David und Urias²⁾, kommt unter den Probedrucken ein zweites Mal in einem andern Stand vor, mit Mauer, Fenster und Vorhang im Hintergrunde, während sonst die beiden Gestalten allein zu sehen sind und nur eine weisse Fläche im Hintergrunde haben. Hier mochte sich ein anderer Holzschneider nach dem Tode Lützelburger's versucht haben, Holbein aber fand die Behandlung der Örtlichkeit so schülerhaft, daß er sie ganz beseitigen liess. Auch sonst sind später so untergeordnete Kräfte verwendet worden, daß man neben den Meisterwerken der Holzschneidekunst ganz rohe Producte findet, wie die Blätter zu Joel und Zacharias³⁾.

Als der Bilder-Cyclus dann endlich erschien, war Holbein Hofmaler in England und ein weitberühmter Mann. Und so wurde den Bildern des Alten Testaments ein Gedicht des französischen Poëten Nicolaus Bourbon de Vandoeuvre beigegeben, welcher Holbein aus England persönlich kannte. Es besteht aus lateinischen Distichen, in denen der Meister glänzend gefeiert, die höchste Zier seiner Kunst genannt und über die grössten Maler des Alterthums gestellt wird. Im Elysium — das ist der Inhalt — beklagt sich Apelles zu Parrhasius und Zeuxis über den lebenden Maler, durch welchen ihr Ruhm jetzt völlig verdunkelt werde:

»Holbius est homini nomen, qui nomina nostra
Obscura ex claris ac prope nulla facit.«

Daß Hans Lützelburger diese Arbeit für einen Drucker in Lyon unternommen hatte, ist nicht auffallend. Lyon stand mit dem Auslande, namentlich mit Deutschland und der Schweiz, in lebhaften Beziehungen, durch seine Lage ein Schlüssel des französischen Königreichs und eine Handelsstadt ersten Ranges. Zahlreiche deutsche Kaufleute waren hier anässig, Export- und Transithandel treibend und von den französischen Königen mit besonderen Privilegien bedacht⁴⁾. Kein Kaufherr der Stadt

¹⁾ Nr. 40 und 72. ²⁾ Nr. 39. ³⁾ Nr. 86 und 88.

⁴⁾ I. — B. Montfalcon, Histoire de la ville de Lyon. Lyon et Paris 1847. I. p. 536 ff. — Über Kleberger ebenda 607.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

stand in folchem Ansehen wie Pirkheimer's Schwiegersohn, der Nürnberger Johannes Kleberger, der Fugger Lyon's, dort als »Le bon Allemand« bekannt, der Banquier des Königs, dem er große Summen vorschofs, durch seinen Reichtum wie seine Wohlthätigkeit und seinen Gemeinfinn berühmt. Vor Allen aber standen die Buchdrucker Lyon's mit Deutschland und namentlich mit Basel in fortwährendem Verkehr. Etwa seit 1472 waren in Lyon Buchdruckerpressen thätig, durch Vereinigung des reichen Barthélémy Buyer mit dem Drucker Guillaume Leroy, der in Deutschland gelernt hatte. Im 16. Jahrhundert war der Wohlstand der Buchdrucker so groß, daß beim Einzug eines Königs mehrere Hunderte derselben in feidenen Gewändern mit ihrem Banner aufzogen; die meisten Drucker aber waren Deutsche¹⁾, so auch die, bei welchen Holbein's Altes Testament sowie gleichzeitig seine Bilder des Todes herauskamen, die Brüder Caspar und Melchior Trechfel, deren Vater Johann Trechfel schon seit 1487 in Lyon gedruckt hatte. Seit 1542 erschienen aber die Todesbilder, seit 1543 auch das andere Werk ebendasselbst bei den Brüdern Franz und Johann Frellon, deren Geschäft seit 1530 in Blüte stand, und die gleichfalls »unter dem Schilde von Cöln« druckten, wie stets auf dem Titel beider Werke bemerkt ist. Vielleicht waren sie schon 1538 die Eigenthümer und die Trechfel hatten nur in ihrem Auftrage den Druck besorgt, denn schon die Vorrede der Bilder des Alten Testaments aus diesem Jahre ist von einem der Brüder, Franciscus Frelläus²⁾, unterzeichnet.

Diese Blätter, auf welche bei ihrem Entstehen die Reformation nicht ohne Einfluß gewesen war, kamen nun, als sie zu Lyon in die Öffentlichkeit traten, der katholischen Restauration gelegen, die vom Protestantismus gelernt hatte. Auch auf katholischer Seite gewann jetzt eine strengere Auffassung immer mehr Boden und begann gegen den weltlichen Renaissance-Geist Front zu machen, suchte den Anschluß an Literatur und Kunst des Alterthums als heidnisch in Verruf zu bringen. Den Holbein'schen Bildern wird vom Herausgeber ein Vorwort mitgegeben, welches dazu ermahnt, der Venus, der Diana und anderer Göttinnen frivole Bilder zurückzuweisen, welche den Geist in Irrthum verstricken und vom rechten Wege ablenken, dafür aber die Aufmerksamkeit diesen religiösen Bildern zuzuwenden, welche das Innerste der heiligen Schrift aufdecken³⁾. Das-

¹⁾ Montfalcon I. p. 549 ff., 620, II. 660.

²⁾ Bald so, bald »Frellonius« lautet die lateinische Endung. Über die Trechfel und die Frellon: Bregnot du Lut et Pericaud aîné, Biographie Lyonnaise. Paris et Lyon 1839. — (Pernetti), Recherches pour servir à l'histoire de Lyon. Lyon 1757. I. p. 366.

³⁾ Illud imprimis admonentes, ut reiectis Veneris, et Dianae, caeterarumque dearum libidinosis imaginibus, quae animum vel errore impediunt, vel turpitudine labefactant, ad has sacrosantas Icones, quae Hagiographorum penetralia digito commonstrant omnes tui conatus referantur.

selbe hat der französische Dichter Gilles Corrozet in den hübschen Versen, welche sich dem Vorwort anschließen, ausgesprochen:

Ces beaux portraictz serviront d'exemple,
Monstrant qu'il fault au Seigneur Dieu complaire:
Exciteront de lui faire service,
Retireront de tout peché et uice:
Quand ilz seront insculpez en l'esprit,
Comme ils sont paintz, et couchez par écrit.

Donques otez de vos maisons, et salles
Tant de tapis, et de peintures sales,
Otez Venus, et son fils Cupido,
Otez Heleine, et Phyllis, et Dido,
Otez du tout fables et poesies.
Et recevez meilleures fantasies.

Mettez au lieu, et foyent vos chambres ceintes
Des dictz sacrez, et des histoires saintes,
Telles que sont celles que voyez cy
En ce liuret. Et si faites ainsi,
Grandz et petis, les ieunes ei les uieulx
Auront plaisir, et au coeur et au yeulx.

Aus dem alten Testament haben viele der größten modernen Künstler die Gegenstände zu manchen ihrer Hauptwerke genommen. Nur an Lorenzo Ghiberti's letzte Thüre am Florentiner Baptisterium, an Michelangelo's Decke aus der Siftina, an Raphael's Loggien braucht man zu erinnern. Ebenso begann ein neuer Aufschwung der deutschen Malerei mit den Frescobildern aus der Geschichte des Joseph, die Cornelius, Overbeck und ihre Genossen zu Rom im Haufe Bartholdi malten.

Die heiligen Bücher des Judenthums möchte man mit Homer vergleichen, was ihre Wirkung auf die künstlerische Phantasie betrifft. Welche Fülle naiver und hoher Poesie, vorgetragen in der schlichtesten und ergreifendsten Sprache. Die Personen, welche in diesen Schriften auftreten, sind eben Menschen durch und durch, in ihren Empfindungen und in ihren Leidenschaften, wenn sie handeln und wenn sie fehlen. Voll geben sie sich Allem hin, was sie bewegt, bei ihnen reden Schmerz wie Freude mit dem kräftigsten, ungebrochenen Laut der Natur. Jede That geschieht ganz, und jedes Motiv ist klar und verständlich. Wie vor Jahrtausenden klingen die Geschichten auch noch heute an jedes gesund und naiv empfindende Gemüth.

Dieses ächt Menschliche, welches durch die Bücher des Alten Testaments geht, hat denn auch Holbein vorzugsweise angezogen. Niemals läßt er sich von besonderen kirchlichen Voraussetzungen leiten, niemals nähert er sich in der Auffassung denjenigen Künstlern, welche »religiöse

Innigkeit gleichsam als einen besonderen Treffer ausspielen¹⁾. Er greift diese Stoffe nicht anders an als die profanen Gegenstände, die er behandelt, und läßt sich durch nichts leiten, als durch den Geist der Erzählung selbst. Alle auftretenden Personen zeigen jenen gedrungenen Bau, wie Holbein ihn liebt, hier freilich im Verhältniß zur GröÙe des Kopfes mitunter etwas zu kurz gerathen. Diese Gestalten sind ganz verschieden von den Menschen des 15. Jahrhunderts, den hagen, überschanken Figuren in der bizarren, eng anschließenden Tracht, welche die Glieder einzwängt und jede freie Bewegung hindert, und der Haltung, bei welcher sich die vom Tanzmeister eingelernte, gekünstelte Grazie mit dem Eckigen, Ungelenken und Befangenen vereinigt. Holbein's Menschen sind moderne Menschen, fertig und selbständig in sich, frei, bequem und entschieden in ihrem Auftreten. Durch ihr Gehen und Stehen, ihre Geberden, ihr Verhalten zu einander geht ein gemeinsamer Zug hin, das Drahtische. Holbein weiß, wo es darauf ankommt, Alles in Handlung umzusetzen. Immer indefs hält er dabei die nothwendige Grenze inne, durch sicheres Stilgefühl geleitet, nie sinkt die historische Darstellung in das Genrehafte hinab. In der Composition scheint sich alles wie von selbst zu geben, und doch wird die feine Berechnung des Meisters erkennen, wer sich tiefer in die einzelnen Blätter versenkt. Überall bedient sich Holbein der einfachsten Mittel, beschränkt sich auf eine mäÙige Zahl von Figuren, von denen keine müÙig ist. Dazu begnügt er sich auch in Scenerie und Detail, bei Geräthen und Tracht mit dem Nothwendigsten, er, der Sohn eines Landes, dessen Künstler an heiterer, schillernder Mannigfaltigkeit und reichem Beiwerk Gefallen finden, und zugleich selbst ein Meister in der feinsten Ausbildung der Einzelheiten. Landschaften, architektonische Perspektiven und dergleichen sind auch in den leifesten Andeutungen meisterhaft gegeben, ziehen aber das Auge nur da selbständig auf sich, wo dies der Sache entspricht.

Das früh verlorene Eingangsblatt »der Sündenfall«, verräth in den nackten Gestalten von Adam und Eva ein tüchtiges Naturstudium, zeigt aber auch, daß unser Künstler kaum Gelegenheit hatte, schönere Formen zu sehen. Eva pflückt gerade den Apfel, und das Motiv ihrer Stellung ist vortrefflich; die Schlange, mit gekröntem Menschenhaupt, wie gewöhnlich, steht aufrecht neben dem Baum. Sehr hübsch ist die Umgebung, der lichte Waldesrand und die Thiere, unter denen namentlich ein Häschen und ein Eber in die Augen fallen. Hierauf folgt ein meist unbeachtetes Blatt, Noah's Arche in Regengüssen durch die Wasser treibend, während schon ein Lichtstrahl durch das Gewölk bricht und die Taube mit dem

¹⁾ Der Verfasser entlehnt diese Wendung aus J. Meyer's Geschichte der modernen Französischen Malerei.

Ölzweig geflogen kommt. Holbein hat hier ein Stimmungsbild mit Beleuchtungseffect und Helldunkel geben wollen, aber hierin konnte die damalige Holzschnitt-Technik mit ihrer mehr plastischen Manier seiner Absicht nicht entsprechen. Bei dem Thurmbau zu Babel sehen wir nicht Gottes Strafgericht, nicht die Sprachverwirrung, sondern den Bau selbst, der noch im vollen Frieden vor sich geht. Mitten aus der Stadt mit ihren Thürmen und Giebelhäusern steigt der feste Rundbau, den Strebe-pfeiler ringsum stützen, empor. Da wird gemauert und Kalk herbei geschleppt, Steine werden behauen, der Krahn ist in Thätigkeit, Alles zeigt rühriges Leben. Schließen wir hier, etwas vorgreifend, gleich noch einige Blätter an, in denen nicht einzelne handelnde Charaktere auftreten, sondern die Menschen als Masse wirken. So Pharao's Untergang im rothen Meer, dessen Wogen unmittelbar hinter den letzten Männern der Israeliten zusammenzuschlagen. Da sind prächtige Motive unter den Ertrinkenden, und wirkungsvoll, als eine zahllose Menge, zu Fufs, zu Rofs und mit den Heerden, stellt sich der Zug der Juden dar, der sich am Ufer entlang windet und in die Ferne verliert. Ferner Sefac's Heer, das die goldenen Schilde und die kostbaren Gefäße aus dem jüdischen Tempel entführt. Der Zug, der aus dem romanischen Bogenthor kommt, birgt viele Motive, die wieder an Mantegna's Triumph des Cäsar erinnern. Dann Sennacherib's Schaaren von den Juden in die Flucht geschlagen—ein ungefümes Landsknechtgefecht aus des Künstlers eigener Zeit. Endlich die Juden, die reichbeladen aus der Gefangenschaft nach Jerusalem zurückkehren, das sie vom Bergesabhang überschauen, mit seinen Mauern, Häusern und dem neuen Tempel, dessen Bau bereits beginnt.

Unter den ersten Blättern befinden sich einige einfache, schöne Bilder patriarchalischen Lebens, deren Stimmung vollkommen dem Grundton der biblischen Erzählung entspricht. Abraham, der vor den drei Engeln niederkniet, bärtigen Männern in schlichten Gewändern, nicht mehr geflügelt, wie in Holbein's früherer Composition für Petri's Altes Testament; Sarah, mit aufgelöstem Haar und Turban, wie ein Judenweib des 16. Jahrhunderts, steht lauschend in der Thür der Hütte. Gleiche Tracht zeigt Rebekka auf einem der folgenden Bilder, da sie Jacob an das Bett des sterbenden Vaters führt. Rührend ist der schwache Greis, der mit einer Hand segnet, mit der andern das rauhe Fell auf dem Arm des Knaben befühlt. Klar prägt sich die bange Spannung über den Ausgang dieser Täuschung bei Mutter und Sohn aus, und zwar in der ganzen Gestalt, denn das Antlitz sieht man kaum. Das weite Bogenfenster aber gewährt einen Blick auf Feld und Busch, worin Esau ahnungslos und hurtig dem Vater das Wildpret jagt. Großartiger ist das vorhergehende Bild, Abraham's Opfer. (Vergl. die Abbildung S. 213). Aus rohen Steinen ist der Altar aufgeschichtet, denn in der Schrift steht zu lesen, dafs Abraham ihn selbst

gebaut. Oben, auf Holz und Reifig, liegt der Knabe Isaak, an Händen und Füßen gebunden. Abraham, eine echte Patriarchengestalt, mit langem Bart und nervigen Armen, reckt, wie wir lesen, schon die Hand mit dem Messer aus, während er mit der andern Hand das Haar des Knaben packt. Höchstes Entsetzen hat Isaak ergriffen, welcher, das Auge starr, den Mund geöffnet, auf den Todesstreich harret. Da naht mit Sturmeseile der Engel des Herrn, um Einhalt zu thun. Es ist unübertrefflich, wie mit dem gegenwärtigen zugleich der unmittelbar vorhergehende Moment angedeutet ist, wie Abraham den Stahl erhebt und zugleich schon wieder sinken läßt, und wie die innere Bewegung seine ganze Gestalt von Kopf bis zu Fuß durchdringt. Hinten der Widder, der mit den Hörnern im Gesträuch hängt, am Himmel ein Vogelschwarm, und ganz in der Ferne, nur in wenigen Strichen, und doch mit vollster Sicherheit angedeutet, die beiden wartenden Knechte und der grasende Esel.

Eine prachtvolle Gruppierung zeigt Joseph's Verkauf. Unübertrefflich ist das Daliegen des Schlafenden bei Pharaos Traum; neben dem Bette sind in ebenso naiver als handgreiflicher Art seine Gesichte verdeutlicht, die mageren Kühe rücken den fetten recht gierig und entschieden auf den Leib. Ergreifend ist Jakob auf dem Sterbebette, sich stark machend und im Bette sitzend — wie die Schrift sagt — als Joseph ihm die beiden weinenden Knaben bringt, denen er die Hände auf das Haupt legt. Das nächste Blatt, Jakob's Bestattung in der Höhle, läßt uns einen Blick auf das Kommende thun; im Mittelgrund giebt der neue Pharaos den israelitischen Wehmüttern den grausamen Befehl, alle neugeborenen Knaben zu tödten. Auch dies geht noch recht patriarchalisch zu; gekrönt, das Scepter in der Hand, lehnt der Monarch sich auf das Geländer, welches seinen Palaßhof abschließt und macht den knieenden Frauen, die sich Gegendarstellungen zu erlauben scheinen, seinen Willen verständlich. Die Königsburg, die sich hinter ihm erhebt, ist ein romanischer Bau mit Zinnen; im Hintergrunde eine Stadt am Fluß mit einer von Menschen belebten Bogenbrücke und hohen Bergen.

Von jetzt an wird Moses der Held; wir sehen ihn zunächst als Hirten, wie er bei der Erscheinung des Herren im flammenden Busch seine Schuhe auszieht, in einer wahrhaft Raphaelischen Bewegung. Dann tritt er mit Aaron vor Pharaos Thron, der ihrer Bitte, das Volk ziehen zu lassen, ganz besonders drastisch antwortet, beide Hände auf die Lehnen stemmend, den Oberkörper nach vorn gebeugt, halb auffahrend, halb spöttisch. Vor der Thüre aber werden die Juden noch schärfer von den Vögten zur Arbeit getrieben. Ferner erscheint uns Moses, wie er das Manna sammeln läßt, wie er in immer verschiedenen Situationen Gottes Befehle auf Sinai entgegennimmt, mit Aaron das Volk in Stämme theilt, den Tod der Medianitischen Weiber und Knaben verordnet, die ehern

Schlange aufrichtet, seinen Fluch über Korah's Rotte spricht, welche der Abgrund lebendig verschlingt. Hier ist das Furchtbare und Plötzliche des Ereignisses, das entsetzte Zurückfahren der Anwesenden, die dämonische Gewalt des zürnenden Moses mächtig und doch ohne jeden Aufwand von Pathos ausgedrückt.

Das schönste von den erwähnten Sinaibildern stellt die Ertheilung des Gebotes dar: »Wenn Du Dein Land einerntest, sollst Du es nicht an den Enden umher abschneiden, auch nicht Alles genau auffammeln. Also auch sollst Du Deinen Weinberg nicht genau lesen, noch die abgefallenen Beeren auflesen, sondern den Armen und Fremdlingen sollst Du es lassen.« Links, im Mittelgrunde, steht Moses auf der Höhe, im Gespräch mit dem ewigen Vater, der aus seinem Wolkenhause herauschaut. Die Dinge aber, von denen sie reden, hat der Maler in ein liebliches Idyll gefaßt, welches den übrigen Theil des Blattes einnimmt. Vorn sind Männer und Frauen bei der Weinernte beschäftigt; etwas tiefer schneidet ein Knecht das Korn und weiterhin ziehen vier Pferde den schwer beladenen Wagen nach dem freundlichen Schweizerdorfe zu. Hier sind mit den einfachsten Mitteln, mit wenigen zarten Strichen die Gestaltung des Bodens, die Wege und Stege, die fernen Ortschaften und die hohen Berge angedeutet, deren Gipfel Wolken umziehen.

Unter den Moses-Bildern sind aber namentlich die drei letzten, zum fünften Buche, bedeutend, in denen er lehrend und mahnend auftritt, eine Situation, die jedesmal verschieden und eigenthümlich dargestellt ist. Zunächst, wie er dem Volke Israel seine Erlebnisse seit dem Berg Horeb in das Gedächtniß zurück ruft; er steht mitten im Kreise der zuhörenden Menge, die sich knieend oder sitzend um ihn schart. Ebenso schlagend wie seine Haltung und Geberde hier das Erinnern ausdrückt, zeigt sie auf dem nächsten Blatt das Warnen und Ermahnen. In einer gewölbten Halle sitzt er hinter dem Pult, sich lebhaft vorbeugend und sich eindringlich an die Hörer wendend, lauter scharf und individuell aufgefaßte Charaktere, die dicht gedrängt in ehrfurchtsvoller Haltung ihm gegenüber stehen. Im dritten Bilde endlich sitzt er auf der Steinbank vor der Thüre eines Hauses und ertheilt den Priestern und Leviten Vorschriften. Auch in der Folge kommen noch einige Bilder verwandten Motivs vor, welche das Verhältniß zwischen einem Lehrenden und seinen Zuhörern schildern. Durch unübertreffliche Anordnung der zahlreichen Figuren zeichnet sich namentlich dasjenige aus, welches das erste Buch der Chronica eröffnet. Minder gut im Formschnitt, aber höchst interessant ist das Bild zum Propheten Amos, der in einem Zimmer mit kleinen Bogenfenstern vor seinen aufmerksamen Zuhörern auf dem Katheder sitzt, ganz wie ein Baseler Universitätsprofessor.

Zwischen den Mosesbildern kommt eine Darstellung vor, die wir schon einmal, in Adam Petri's Altem Testament, von Holbein behandelt haben: Aaron's Söhne Nadab und Abihu, die das vom Herrn gefandte Feuer verzehrt, eine ebenso gewaltige Schilderung göttlichen Strafgerichts als es die Rote Korah war. Hier und bei der später vorkommenden¹⁾ Speisung des Passahlammes zeigt sich ein großer Fortschritt über die frühere Behandlung. Ganz modernen Geistes ist ferner die hohe Rittergestalt des Josua, der in voller Rüstung, mit wallender Helmfeder zwischen den erschlagenen Königen steht, und unter den umstehenden Kriegen fällt namentlich eine in den leichtesten Umrissen hingeworfene, kecke Figur zur Rechten auf. Höchst drastisch ist die Verstümmelung des Adoni Befek dargestellt, dem die Daumen von Händen und Füßen ge-

hauen werden (Buch der Richter 1), ein Schauspiel, das selbst die Krieger umher mit Grauen betrachten.

Diesem Bild des Schreckens folgt ein liebliches Idyll, Boas, welcher die Ruth erblickt, die treuherzigste Illustration dieser gemuthvollen jüdischen Novelle. Eben haben die Schnitter ihrem Herrn auf seine Frage, »wess ist die Dirne«, Bescheid gegeben, und er wendet sich zu ihr mit den gütigen Worten: »Hörst Du es, meine Tochter? Du sollst nicht gehen auf einen andern Acker auflesen, und gehe auch nicht von hinnen«, und die rührende Gestalt des ahnenlesenden jungen Weibes giebt die volle Motivierung dieses Vorgangs.

Das nächste Bild, aus der Geschichte von Samuel's Mutter Hanna (Vergl. die Abbildung), ist eines der aller schönsten. Es wird auch von

¹⁾ Zu III. Esdra 1, nach der heutigen Anordnung II. Chronik 35

Carel van Mander zuerst unter den Bibelbildern erwähnt und als bewundernswerth gepriesen. Im einfachen Gemach sitzt Elcana neben seinem Weibe Peninna, das Taubenpaar auf dem Tische vor ihnen deutet auf das Opfer hin, welches sie oft im Tempel darbrachten, wenn Peninna den Gatten mit Kindern erfreute. Hanna aber, seine zweite Gattin, deren Schoofs nicht gesegnet ist, steht gebeugt und weinend vor ihnen. Kühl wird sie von Peninna, in ernster Theilnahme von ihrem Manne gefragt: »Hanna, warum weinst Du?« Wie innig und ergreifend ist dies in all' seiner Einfachheit!

David sehen wir, wie er als Knabe den Goliath bezwingt, wie er sich die Kleider zerreisst, als ihm die Krone des todtten Saul überbracht wird, wie von ihm der wackere Rittersmann Urias seine verrätherische Sendung entgegennimmt und wie ihm Nathan sein Verbrechen vorwirft

(S. die Abbildung). Diese Scene, welche in einer offenen Halle, mit dem Blick in das Freie, spielt, ist in überraschender Weise aufgefaßt. Nicht, wie man erwarten sollte, mit strafender Geberde, nicht etwa wie Samuel dem Saul auf Holbein's Rathhausbild, tritt hier der Prophet dem Könige entgegen, sondern knieend redet er zu David, der im vollen Königsornate vor ihm steht. Nur um so eindringlicher führt uns der Künstler dadurch die ganze Wucht dieses Momentes vor Augen; wir sehen, was es heißt, den mächtigen König entlarven und ihm seine Schuld in's Gesicht sagen. Seine Absicht hat der Künstler erreicht, der Stehende und Gekrönte ist doch unter beiden der Gebeugte. Was wir in der Entfernung sehen, betrifft die Ereignisse, welche der Schluß des Capitels erzählt. An den Stufen der Halle langt der Bote Joab's an, der von David zur völligen Eroberung der Ammoniter-Hauptstadt Rabba Hülfe fordert, und ganz im Hintergunde zeigt sich der Kampf um die Stadt.

wie treue Hunde umgeben die höchst naturwahr gezeichneten Thiere den knieenden Mann, der voll Gottvertrauen emporblickt zum Propheten Habakuk, welchen der Engel des Herren eben am Schopfe zu ihm niederführt mit den Broden und der Schüffel, die der fromme Mann den Schnittern im Felde hatte bringen wollen. Von diesem Motiv der apokryphen Erzählung erfüllt, hat nun der Maler bald nachher zu Habakuk's Prophezeiungen ein sinniges Bild entworfen, welches den vorhergehenden Augenblick schildert. Habakuk wandert auf die Schnitter zu, die an einem Gebirgsfee mit der Ernte beschäftigt sind. In der Rechten hält er das Gefäß und unter dem Arme hat er die Brode. Die lebhafteste Geberde der erhobenen Linken aber scheint anzudeuten, daß er eben seine Klagen über die Verfolgung der Gerechten durch die Gottlosen ausstößt, mit denen sein erstes Capitel beginnt. Hinter ihm aber wirbelt schon der Engel nieder, der ihn als Retter zu einem verfolgten Gerechten führen will.

Unter den übrigen Prophetenbildern zeichnen sich namentlich zwei durch die mit gesteigerter Empfindung durchdrungenen Gestalten der Seher aus: Jesaïas, der über die sündige Stadt Jerusalem jammert — dies leider schlecht geschnitten — und Jonas vor Ninive, welcher betend unter dem verdorrtten Baum sitzt, auf der Höhe vor der prächtigen, thurmreichen Stadt, deren Untergang er erwartet. Andere Illustrationen zu den Propheten aber zeigen die Grenze von Holbein's Erfindung. Das eigentlich Phantastische ist seine Sache nicht; er, welcher bei der heimlichen Offenbarung Johannis sich an Dürer lehnen mußte, sobald er das Übermenschlich-Grandiose und Unfaßbare schildern wollte, kommt hier zu keiner großartigen und eigenen Auffassung, indem er die kühnen Visionen des Jesaïas, Ezechiel, Daniel bildlich auszudrücken sucht. Ezechiel's neuer Tempel und Daniel's vier Ungeheuer sind ziemlich trockene Illustrationen, nicht mit halb der Sorgfalt und dem Geiste ausgeführt, wie die Illustration mit den Tempelgeräthen, welche weiter oben beim zweiten Buch Mose vorkommt. Selbst das Schlußblatt, die Erscheinung der kämpfenden Reiter, welche sich bei des Antiochus Zug nach Ägypten, in der Luft über Jerusalem zeigt, steht kaum viel höher. Holbein, in seiner realistischen Anschauungsweise, stellt am liebsten nur das Rein-Menschliche in Thun und Empfinden dar¹⁾.

Das Verhältniß des Holzschnittes zur Reformation zeigt sich uns aber noch von einer anderen Seite. Auch mit den Waffen des Spottes tritt Holbein für die neuen religiösen Ideen ein. Solche Blätter sind äußerst selten, denn es wurde von den verschiedensten Seiten auf sie gefahndet. Nicht nur daß sie die Gegenpartei vernichtete, wo sie konnte,

¹⁾ Über ein Alphabet mit Initialen zum Alten Testament vergl. Verz. d. W. Nr. 251.

Der Ablasshandel.

(Holzschnitt.)

Photoxylographie v. KNAUS BASEL

Weltmann, Holbein und seine Zeit.

Seite 377.

auch die Obrigkeit übte in Basel strenge Censur, namentlich gegen religiöse Streitschriften. Den 12. December 1524 erging, vorzugsweise gegen solche gerichtet, die einhellige Verordnung beider Räthe, des grossen und des kleinen: »Die Buchdrucker sollen nichts drucken lassen oder selber drucken, weder latein, hebräisch, griechisch noch deutsch, es sei denn zuvor durch die Herren befohlen und zugelassen worden, welche je zu Zeiten durch einen ehrfamen Rath dazu verordnet worden. Was ihnen von denselben zu drucken vergünstigt wird, dazu sollen sie ihren Namen drucken. — Wer das übersieht, der soll je nach seinem Verdienen, auf des Rathes Erkenntnis schwerlich bestraft werden¹⁾«. Dies Censur-Edict ging auch jene Bilder an, deren ganzer Charakter zeigt, daß sie schwerlich allein, sondern wahrscheinlich mit Text erschienen.

Die beiden Compositionen, welche wir in Copien folgen lassen, haben ihrem Format nach offenbar den Kopf eines fliegenden Blattes gebildet und sind von Lützelburger geschnitten, mit dessen beglaubigten Arbeiten sie übereinstimmen. Das erste Blatt ist gegen denjenigen Mißbrauch, welcher Luther's Auftreten hervorrief, gegen den Ablasswucher, gerichtet. Am Ende einer Kirchenhalle, welche überall, an Chorstühlen und Teppichen, das Wappen der Medici zeigt, thront Papst Clemens VII²⁾, von Cardinälen und Bischöfen umgeben, und legt einem knieenden Dominikaner die Ablassbulle in die Hand. Im Vordergrund, in den Chorstühlen sitzen geistliche Herren, hören Beichte und weisen auf den Opferkasten³⁾ hin, in den eine Bürgerfrau eben schon ihr Scherflein thut. In der Mitte steht ein Tisch, an welchem drei Dominikaner mit dem Ausfertigen und Verkaufen der Ablassbriefe beschäftigt sind. Der eine hält den Brief noch zurück und überrechnet erst habgierig das Geld, welches der einfältige Käufer auf den Tisch zählt, ein anderer, gerade im Schreiben begriffen, weist den Bettler schroff zurück, der sich auf seiner Krücke herbeischleppt und, obwohl er kein Geld zum Bezahlen hat, um Ablass seiner Sünden bittet. Zur Linken aber, im Freien, als wären sie herausgetreten aus der Kirche, in der man mit der göttlichen Gnade Handel treibt, beugen sich die wahren Bußfertigen vor Gott. Überwältigt vom Gefühl der Reue hat sich David auf den Boden geworfen, mit gefalteten Händen und im brünstigen Gebet emporblickend steht hinter ihm der götzendienerische König Manasse, von dem es in der Schrift heisst: »Und da er in Angst war, fleheté er vor dem Herrn, seinem Gott, und demüthigte sich sehr vor dem Gott seiner Väter³⁾«. Ihrem Beispiel folgt der »offen Synder«, der geknickten Hauptes, zerknirscht und in zerrissenem

¹⁾ Ochs V. S. 467.

²⁾ Oder Leo X., wenn das Blatt schon vor 1523 entstanden ist.

³⁾ II. Chronika 33, 12.

Gewande, wie der verlorene Sohn im Gleichniß geschildert wird, mit aller Kraft um Vergebung fleht. Gegen sie breitet aus den Wolken der allmächtige Vater liebevoll seine Arme aus.

Hier weht der Geist, der Luther's erstes Auftreten gegen den Ablasshandel erfüllt: die Buße, welche Christus lehre, sei nicht eine solche, die auch der hochmüthigste Heuchler äußerlich thun könne, sondern im Geist und in der Wahrheit sei sie zu verrichten. Diese Buße könne ein jeglicher in seinem Stande thun, der König in seinem Purpur und der Geistliche in seinem Ornat, ebenso gut als der Bettler in seiner Armuth, und keines Priesters Vermittelung sei dazu nöthig, sondern allein auf den Glauben komme es an¹⁾. In diesen Ton stimmt jetzt die Kunst ein, wie es die volksthümliche Flugschriftenliteratur gleichzeitig thut, oder wie Hutten in seiner »clag und vermanung gegen dem gewalt des papsts« sagt:

»Gott hats gegeben als vmbfunft
Vnd mag nit sein der göttlich gunft
Wo man die Sakrament verkauft.
Kein hat gott nye vmb's gelt getaufft.

.
Denn wo man söchlich's koufen möcht,
das reychtumb mer dann armut döcht,
so wer nit war das gott hatt gleyt,
den armen sey sein reych bereit.
Wo bleibt nun Bapflich hinderlist,
durch den man überschwetzet ist
zu kauffen ablass vnd genad,
vff das man vns des gelts entlad²⁾«.

Eben so frei und klar, wie Hutten's Worte zu sein pflegen, ist Holbein's bildliche Darstellung. Eben so scharf, keck und unumwunden geht er dem Schaden auf den Grund, und ebenso sicher weist er auch den Übergang von der beißenden Satire zur ernstlichen Sprache der Überzeugung zu finden, wie sie eine große Seele redet. Stellt er doch beides im Ablassblatt kühn und einfach neben einander, aber mit so hohem Stilgefühl, das der Beschauer keine Kluft dazwischen empfindet.

Das zweite Blatt, »Christus das wahre Licht«, schmückte den 1527 erschienenen, auf einem großen Bogen gedruckten »Evangelischen Kalender« von Dr. Johannes Copp und veranlaßte Thomas Murner zu einer Gegen-Satire in Bild und Schrift, dem »Kirchendieben- und Ketzter-Kalender³⁾«. Es zeigt in der Mitte einen prächtigen, mit Apostelbrust-

¹⁾ Sermon vom Sacrament der Buße. 1518. — Vgl. C. Hagen. II. S. 18 f.

²⁾ Ulrich's von Hutten Schriften. Herausg. v. Böcking. III. S. 486 f.

³⁾ Dr. Ernst Götzinger, Zwei Kalender vom Jahre 1527. Schaffhausen 1865.

Christus das wahre Licht.

(Holzschnitt.)

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Seite 330.

bildern und den evangelistischen Zeichen geschmückten Leuchter, auf dem sich eine brennende Kerze erhebt. Zur Linken steht Christus und weist in großartiger Geberde darauf hin, als wollte er sagen: »Ich bin das wahre Licht.« Andächtig und zur Nachfolge bereit hört eine Gruppe allerlei Volkes ihm zu, Männer und Weiber, einfache Bürgersleute, selbst der barfüßige Bettler und der wackere Bauersmann mit dem Dreschflegel und der zerlumpten Hose, aus welcher das Knie hervorschaut, ganz wie man sich in Manuel's Fastnachtspielen die Bauern Heini Filzhut und Ruffi Pffegel denkt; endlich das Bauernweib, welches die Reihe schließt. Gegenüber aber wendet der gesammte Klerus dem Licht und dem Heiland den Rücken, der Papst, der Bischof, die Chorherren und die Mönche jeder Art und jedes Kleides, mit geschlossenen Augen, so daß keiner sieht, wohin er tritt, und jeder sich an seinen Vordermann hält, ziehen sie dahin, ihnen voraus aber Plato und Aristoteles, durch das Türkenkostüm als Heiden charakterisirt; der erste ist schon in den Abgrund gefallen, und der zweite stürzt ihm eben nach.

Hier spricht sich bereits die veränderte Stimmung aus, die auf der Seite der Reformation sich allmählig geltend machte. Aristoteles galt zwar als Leuchte der Scholastiker; wenn aber er und Plato in dieser Weise als die Führer auf dem Pfade zum Abgrund dargestellt werden, so ist das ein Zeugniß für jene Spaltung, die zwischen den ehemaligen Bundesgenossen, den Reformatoren und den Humanisten, jetzt eintrat, für jene Mißachtung der classischen Studien, welche unter den Theologen der neuen Lehre immer mehr überhand nahm, selbst von Luther getheilt wurde, und Männern wie Erasmus, ja sogar Melanchthon, Bekümmerniß bereitete.

Adam bangt die erten.

XI.

Todesbilder und Todtentänze.

Ob zwar Joachim von Sandrart nicht viele genaue Nachrichten über Holbein zu geben im Stande ist, bringt er doch am Schluss seiner kurzen Lebensbeschreibung des Malers eine recht hübsche Notiz an, die beweisen soll, wie hoch derselbe auch von den Künstlern des 17. Jahrhunderts im Norden wie in Italien geachtet worden sei. Im Jahre 1627, als Sandrart bei Honthorst zu Utrecht in der Lehre war, kam der große Peter Paul Rubens zum Besuch dorthin, und dann gaben ihm Honthorst und sein Schüler das Geleite bis Amsterdam. Unterwegs im Schiff aber haben sie »in dem Büchlein Holbein's über dem gezeichneten Todtentanz speculirt.« Es ist ein Bild, das die Phantasie sich gern weiter ausmalt, die drei Männer in der langsam hingleitenden Trekschuit mit dem kleinen Buche beschäftigt, und unter ihnen der durch ganz Europa berühmte Malerfürst, welcher den Andern die Vorzüge dieser Compositionen auseinandersetzt. Rubens, berichtet Sandrart, habe selbigen Todtentanz sehr hoch gelobt, ihm den Rath gegeben, er als Jüngling sollte sich das Büchlein wohl befohlen fein lassen, auch er selbst habe es in der Jugend nachgezeichnet. Und im Anschluß hieran habe dann

Rubens faßt den ganzen Weg lang über Holbein, Dürer und andere alten Deutschen einen löblichen und schönen Discurs geführt.

Holbein's Todtentanz, oder — wie man richtiger, im Anschluß an den ursprünglichen Titel, sagt — seine Bilder des Todes stehen in Hinsicht der künstlerischen Erfindung als sein Hauptwerk da. Nichts Anderes war im Stande, ihm solchen Ruhm zu sichern, selbst in Epochen, deren künstlerische Auffassungsweise weit von der seinigen entfernt war, vergaß man diese Schöpfung nicht, und in seiner eigenen Zeit war sie über alle Länder des westlichen Europa verbreitet. Einem Gegenstande, der seit Jahrhunderten die Phantasie des ganzen Volkes beschäftigte, hat Holbein in dieser Folge kleiner Holzschnitte das schönste und abschließende Gepräge gegeben ¹⁾.

*Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres . . .*

Diese Worte des Horaz schrieb Francis Douce als Motto vor sein Buch über den Todtentanz. Dennoch hat die Auffassung des römischen Dichters mit den Vorstellungen des Todes, welche das Mittelalter sich bildete, nichts gemein. Bei dem Gedanken an den bleichen Tod, der den Hütten der Armen wie den Burgen der Könige naht, mahnt Horaz den Freund, das Haupt zu bekränzen und das Leben desto voller zu genießen. Den Griechen und Römern ist der Tod ein milder Genius, der nicht selbst das Leben raubt, sondern als ein Bote naht, um das Ende zu verkünden. Auf den Grabsteinen bringen sie am liebsten das Bild des Abschiedes an. Der Scheidende reicht den Seinigen zum letzten Mal die Hand, wehmuthsvoll doch ruhig, und nicht entrißen wird er ihnen; er wendet sich und geht. Ein herberer Ton klingt freilich bei einem Gebrauch der alten Ägypter an, von welchem Herodot erzählt, und der, nach des Petronius Schilderung vom Gaßmahl des Trimalchio, ähnlich auch in der römischen Kaiserzeit bestand, dem Herumzeigen eines Todtenbildes

¹⁾ Literatur: Jakob Grimm, Deutsche Mythologie. Göttingen 1835 (und 1844) Cap. XXII. Tod. — Gabriel Peignot, Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer . . . Dijon et Paris 1826. — Francis Douce, The Dance of Death. London 1833. — C. Grüneisen, Beiträge zur Geschichte und Beurtheilung der Todtentänze, Kunstblatt 1830, Nr. 22 bis 26. — Naumann, Der Tod in allen seinen Beziehungen. Dresden 1844. — E.-H. Langlois, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts, 2 vol. Rouen 1851. — W. Wackernagel, der Todtentanz, in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum. Bd. IX. Leipzig 1833, wiederabgedruckt in den kleineren Schriften, Leipzig 1872, Bd. I. — H. F. Maßmann, Literatur der Todtentänze, Leipzig 1840. — Derselbe, Die Baseler Todtentänze. Stuttgart und Leipzig 1847, mit Atlas. — Jubinal, Danse des morts de la Chaise-Dieu. Paris 1841. — W. Lübke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. Berlin 1861. — J. G. Hilfscher, Der Dresdener Todtentanz. 1705. — Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland u. s. w. IV. S. 117. — Über den Tod bei den Alten, zusammenfassend: Jul. Lessing, De mortis apud veteres figura. Bonn 1866.

bei festlichen Gelagen. Aber auch hier schloß sich eine Mahnung an, welche nicht verschieden ist von der des Horaz: »Wenn du diesen anschauest, so trink' und freue Dich, denn einst wirst Du sterben und werden wie er¹⁾«. Wie wenig die christliche Geistesrichtung eine solche Auffassung überhaupt verstehen konnte, zeigt der Bericht über die ägyptische Sitte, wie wir ihn in einem Buche, das nicht einmal dem Mittelalter, sondern schon dem 16. Jahrhundert angehört, in Sebastian Münster's »Cosmographie« finden. Da wird die Sache gerade in ihr Gegentheil gewendet. »Ir brauch ist gewesen« — so heist es — »wan sie zu sammen seind kommen in ein wirtschaft das einer hat getragen auff einem flecken ein geschmeltzt todten bild, eins oder zweier elenbogen lang, vnd sprach zu den disch genossen: Sehen zu, also wie diser müßend jr werden nach eüwerem todt, darumb trincken vnd freüwen euch nit zu vil«.

Nach der christlichen Vorstellung ist es nicht das irdische Leben, in welchem die Bestimmung des Menschen sich erfüllt. Aus einer Welt des Vorbereitens und der Prüfung ist der Blick des Christen in eine höhere Welt gerichtet, in der ihm Vergeltung für seinen irdischen Wandel zu Theil wird. Eine solche religiöse Auffassung hätte — wie man denken sollte — desto entschiedeneren Grund gehabt, das Scheiden aus dem Erdenleben unter einem tröstlichen Bilde darzustellen. Und doch war es erst einem Maler unserer Zeit vorbehalten, einen Bildercyklus dieses Inhaltes zum Schmuck eines Friedhofes zu entwerfen. Cornelius erfand für das Berliner Campofanto die Bilder, welche, beginnend mit Christi und seiner Apostel Wirken auf Erden, des Heilands Siege über den Tod und, im Anschluß daran, die Prophezeiungen von den letzten Dingen darstellen, Compositionen, deren gemeinsame Grundidee das Wort des Apostels bildet: »Tod, wo ist dein Stachel, Hölle wo ist dein Sieg?«. Das Mittelalter betont ausschließlich die andere Seite, welche die Erwartung eines Jenseits hat. Dieser Gedanke ist freilich die Hoffnung des Armen und der Trost des Dulders, aber das Jenseits bietet nicht blos Seligkeit und himmlische Freuden, sondern Aller harret ein strenges Gericht, welches die

¹⁾ Herodot. II. 78: 'Εν δὲ τῇσι συνοσίησι τοῖσι εὐδαίμοσι αὐτῶν, ἐπιὰν ἀπὸ δείκνου γίνονται περιφέρεαι ἀνὴρ νεκρὸν ἐν σοφῷ ἔλλινον πεποιημένον, μιμημένον ἐς τὰ μάλιστα καὶ γραφῇ καὶ ἔργῳ, μέγαθος ὅσον τι πάντῃ πηχυαῖον ἢ δέπηχον, δεικνὺς δὲ ἐκείστῳ τῶν συμποτίων λέγει. 'Ες τοῦτον δρῶν πίνει τι καὶ τίπτει' ἔστιαν γὰρ ἀποθανόν τοιοῦτος.

Petronius 34: Potantibus ergo et accuratissimas nobis laetitias mirantibus, larvam argentum attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem vertentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjicisset, et catenatis mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adjecit:

»Heu, heu nos miseros quam totus homuncio nil est!

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Ergo vivamus, dum licet esset bene.«

Erwählten von den Verworfenen scheidet, und denjenigen, der in seinen Sünden dahingegangen ist, der ewigen Verdammniß anheimgiebt. Bei dieser Auffassung ist wohl eine ernste Mahnung an den Tod geboten, dessen Nahen der Mensch nicht wissen kann, und für den es allezeit gerüstet zu sein gilt.

In dem mittelalterlichen Erzählungsbuche *Gesta Romanorum*¹⁾ fragt der König einen Philosophen: Was ist der Mensch? Dieser antwortet: Der Mensch ist ein Sklav des Todes, ein Gast der Erde, ein vorüberziehender Wanderer. Ein Sklav' des Todes ist er, denn er kann der Hand des Todes nicht entfliehen, dem kommen alle seine Anstrengungen zu Nutze und von ihm empfängt er Lohn oder Strafe, wie er es verdient. Ein Gast der Erde ist der Mensch, denn wie er gekommen ist, so geht er, und man vergißt ihn alsbald. Ein vorüberziehender Wanderer ist er, denn ob er schlafe oder wache, ob er esse oder trinke, oder sonst etwas Anderes thue, immer zieht er dem Tode entgegen. In einem Buche aus dem fünfzehnten Jahrhundert, dem Gespräch zwischen dem Tode und einem Wittwer, der ihn zur Rede stellt²⁾, kommt die Stelle vor: »Als bald ein Mensch geboren wird, als bald hat er den Leihkauf getrunken, daß er sterben muß³⁾.«

Diese Beschäftigung der Phantasie mit dem Tode nahm seit dem vierzehnten Jahrhundert eine andere Gestalt an als bisher. Das Unglück und Elend, welches in diesen Epochen mehr als je die Völker des Abendlandes heimsuchte, steigerte die asketische Auffassung. Die großen Ziele und Ideen des mittelalterlichen Lebens waren dahin, und eben erst begannen sich die Ideen einer neuen Zeit zu bilden, aber nur mühsam und allmählich drangen sie durch, noch setzte das Alte, wenn auch verfallen und abgestorben, einen zähen Widerstand entgegen. Die alten Mächte, Papstthum, Kaiserthum, Ritterthum waren gesunken, die Kräfte aber, welche den staatlichen Verhältnissen neue Grundlagen verschaffen sollten, hatten sich noch nicht entwickelt und befestigt. Zügellosigkeit herrschte auf allen Gebieten, maßlose Festlust, schrankenlose Ausschweifungen der Sinnlichkeit nahmen immer mehr überhand. Keine feste staatliche Ordnung vermochte der Herrschaft roher Gewalt, der Räuberei, der Sittenlosigkeit Einhalt zu thun. In dieses Leben voll Übermuth und Willkür, voll Saus und Braus brachen aber die Schrecken des Todes desto

¹⁾ Cap. 36.

²⁾ Bamberg, bei Pfister, um 1460. Passavant. Peintre-Graveur. I. S. 58, »Die Klagen gegen den Tod.« Doch ein typographisches Werk, nicht, wie Passavant angiebt, ein xylographisches.

³⁾ Wir würden sagen: »das Handgeld empfangen.« Über das Leihkauftrinken beim Abschluß eines Geschäftes vergl. oben S. 63.

furchtbarer herein ¹⁾. Zu den fortwährenden Kriegen, den Gewaltthaten und dem Blutvergießen, welches die Menschen übten, kamen die mannigfachen Schrecknisse der Natur, Hungersnöthe, verheerende Seuchen, und in der Mitte des 14. Jahrhunderts hielt der Schwarze Tod seinen gräßlichen Triumphzug durch Europa. Der Angst und dem Gedanken an dieses Elend zu entgehen, gab man sich einerseits dem Sinnentaumel desto stürmischer hin, andererseits aber glaubte man sich von Gottes Strafgerichten getroffen und suchte in Zerknirschung und Buße Heil, welche sich oft bis in die widerlichsten Formen der Ekstase verirrt. Die eindringlichsten Bußpredigten aber, die zum Volke in der sinnlich vernehmbarsten Form sprachen, waren jene bildlichen Darstellungen, welche die Vergänglichkeit des Irdischen, die Allgewalt des immer nahen Todes verkündigten.

In den mannigfaltigsten Gestalten wird dieses Thema behandelt. An vielen Orten hing in den Kirchen ein auf Leisten gespanntes Tuch an einer Schnur herab, auf einer Seite einen schönen Jüngling und eine Jungfrau enthaltend, die sich im Spiegel beschauen, auf der andern aber das Bild des Todes, mit Schaufel oder Sense, der Körper von Würmern und Schlangen umwunden. Jeder Luftzug dreht das Bild um und so zeigt sich der schnelle Wechsel zwischen Leben und Tod ²⁾. Ein Tafelbild verwandter Art, aus dem Jahr 1383, war zu Minden vorhanden, die Worte »vanitas vanitatum« sowie deutsche Verse standen über den Bildern. Und einen Anklang an solche Darstellungen bietet auch eine schöne holzgeschnittene Gruppe aus dem Schluß des 15. Jahrhunderts in der Ambrafer Sammlung zu Wien ³⁾. So schildern bereits die Dichter des 13. Jahrhunderts die Welt als ein vorn schön gebildetes, hinten aber halb verwestes, von Würmern zerfressenes Weib ⁴⁾, und in dieser Gestalt sehen wir sie auch in einem Standbilde an St. Sebald zu Nürnberg dargestellt ⁵⁾.

Verwandten Geistes ist das gleichfalls bis in das 13. Jahrhundert zurückgehende Gedicht der drei Todten und drei Lebenden (*les dis des trois mors et trois vifs*). Einem Einsiedler erscheinen erst drei Todte und dann sieht er drei Lebende kommen, zu Pferd und in glänzender Tracht (*sur trois chevaux trois biaux hommes vis*). Entsetzt ergreift diese, als ihnen die furchtbaren Gespenster in den Weg treten und zurufen: »Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr!« Der

¹⁾ Vergl. oben S. 7.

²⁾ Hilfscher S. 11.

³⁾ Drei nackte Figuren, Jüngling, Jungfrau, scheußliches, altes Weib, unter einer Kapfel zum Drehen, so daß sich stets eine nach der andern zeigt. Vergl. Schnaase, Mittheilungen der K. K. Centralcommission, 1862, S. 241 fg. — W. Lübke, Geschichte der Plastik. S. 581.

⁴⁾ J. Grimm, Deutsche Mythologie, 1835, S. 494.

⁵⁾ Schnaase a. a. O.

fromme Bruder aber kommt und knüpft daran seine Ermahnungen, an die Vergänglichkeit alles Irdischen zu denken. Eben dieses Gegenstandes bemächtigt sich die bildende Kunst. Sie verwendet ihn zu monumentalen Malereien, von denen ein frühes Beispiel sich in der Thurmhalle der Kirche zu Badenweiler befindet ¹⁾, sie stellt ihn in Holzschnitten dar.

Dies Motiv kommt auch in italienischen Darstellungen vor. Das berühmte, der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörende Wandbild des Campofanto zu Pisa, »der Triumph des Todes« ²⁾, zeigt zur Linken einen stattlichen Jagdzug, der durch eine Schlucht gezogen kommt, drei Fürsten hoch zu Ross voran. Da stutzen plötzlich die Thiere und von Entsetzen werden die Reiter ergriffen, denn drei halbverweste kronentragende Leichen liegen in offenen Särgen vor ihnen da, von der Höhe aber, wo er mit den Gefährten in stillem Frieden wohnt, ist ein greiser Einsiedler herabgestiegen und richtet seine ernsten Worte an die Mächtigen dieser Welt. Aber dem Künstler war diese Darstellung von der Vergänglichkeit und den Schrecken des Todes noch nicht genug. Die zweite Hälfte des Bildes, durch steile Felsgebirge von der ersten geschieden, enthält noch eine andere, grössere Ausprägung derselben Idee. Auf einer Rasenbank, unter Orangenbäumen, weilt eine reichgeschmückte Gesellschaft vornehmer Männer und Frauen, plaudernd, den Jagdfalken auf der Faust, das Hündchen im Schoosse, auf Geigen- und Citherklang laufchend. Sie ahnen das furchtbare Verhängniß nicht, das ihnen mit Sturmeseile naht. Durch die Luft fliegt gerade auf sie zu ein gewaltiges Weib mit Fledermausflügeln und wehendem Haar, der Tod (la morte), mit beiden Händen die Sense schwingend. Schon sind unter ihr Könige, Fürsten, Päpste, Bischöfe, vornehme Frauen hingefunken, um deren Seelen in Kindergestalt sich Engel und Teufel streiten, aber die Bettler und Krüppel, die sie um Erlösung aus ihrem Elend anflehen, erhört die Todesgöttin nicht, sondern stürmt unaufhaltsam ihrem neuen Ziele zu, um wieder mitten unter Freude und Lebensgenuss, wo man ihrer am wenigsten denkt, hereinzubrechen.

Einen Triumph des Todes, der auf seinem Wagen über alles Lebende hinauft und es niedermäht, hatte auch Petrarca geschrieben, eine Vorstellung, die im 16. Jahrhundert auch die deutsche Kunst, z. B. Georg Pencz, im Anschluß an den Dichter, zum Gegenstand wählte. Eine derartige Auffassung des Todes, der als mächtiger Dämon oder als siegreicher Herrscher erscheint, ist in italienischen Darstellungen gewöhnlich. Groß-

¹⁾ Aufgefunden von W. Lübke. Vergl. dessen Aufsatz in der Beilage der Allgemeinen Zeitung im Herbst 1866. — Andere Denkmäler beschrieben bei Langlois II. 185 bis 190.

²⁾ Nach früherer Annahme von Orcagna, nach Crowe and Cavalcaselle, History of painting in Italy (I. 446, II. 130 fg.) von Pietro Lorenzetti — Vergl. die Beschreibung in Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VII. S. 433 fg.

artig ist ein Frescobild dieses Inhalts aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, das die Außenwand der Chiesla de' Disciplini zu Clufone im Gebiet von Bergamo schmückt¹⁾. Am Sockel ist ein Todtentanz, wie wir ihn gleich im Norden kennen lernen werden, angebracht und auch die Geschichte der drei Todten und drei Lebenden klingt im Hauptbilde darüber an. Zur Linken wird das Gemälde durch drei edle Jünglinge im Jagdaufzug geschlossen; dem Ersten ist eben der Pfeil des Todes in das Herz geflogen, und die beiden andern wenden schnell doch vergeblich ihre Rösse um. Aber die drei Gerippe selbst nehmen einen weit gewaltigeren Platz ein. Sie stehen auf einem mit vornehmen Leichen gefüllten Sarkophag, das mittlere mit Königsmantel und Krone geschmückt, die beiden anderen mit dem Bogen und einer Arkebuse nach beiden Seiten zielend. Unter ihnen knien Geistliche und Laien, Papst und Kirchenfürsten, Könige, Grafen und Doge; sie bieten dem furchtbaren Dämon ihre Kronen und ihr Gold, aber umsonst, schon sind viele aus ihren Reihen als Leichen zu Boden gestürzt und auf den Schriftbändern, welche das mittlere Gerippe hält, stehen die Verse:

«Giunge la morte piena de egualeza
Sole ne uoglio e non nostra ricchezza
Digna mi son de portar corona
E che signorefi ogni persona.»

«Hier komm' ich, der Tod, übe gleiches Gericht,
Ich will nur euch selbst, euer Gold will ich nicht,
Die Krone zu tragen halt' ich mich werth,
Ob aller Welt ist mir Herrschaft besichert.»

In solcher Herrschergestalt tritt der Tod auch in manchen Werken der nordischen Kunst auf, so in der schon erwähnten Klage des Wittwers, der durch den Tod seines Weibes beraubt ist, und denselben nun zur Rechenschaft zieht, bis Christus endlich den Streit der beiden entscheidet. Da redet der Mensch den Tod mit »Ihr« und mit »Herr« an, während dieser zu ihm »du« sagt und von sich selbst mit »wir« spricht, im Plural der Majestät. Übereinstimmend damit sitzt in den Holzschnitten dieses Buches der Tod auf dem Throne, mit Krone und Purpurmantel angethan, Hacke und Schaufel in der Hand. Unter diesen Bildern kommt auch, wie in Clufone, die Scene vor, da Papst und Kaiser ihre Kronen, der Reiche feinen Seckel knieend darboten, um sich vom Tode loszukaufen. Ein anderer Holzschnitt dieses Buches zeigt den Tod als Mäher, unter dessen Sense Alt und Jung, Mann und Weib fallen, und dann als Schützen zu Pferde, der mit gespanntem Bogen einigen Reitern nachsetzt. So nennt

¹⁾ Trionfo e danza della Morte . . . a Clufone etc., con osservazioni storiche ed artistiche di Giuseppe Vallardi. Milano 1859 (mit Lithographie des Bildes v. Terzaghi).

ihn später Geiler von Kaisersberg in seinen Predigten *de arbore humana*¹⁾. Einen »bawer glych einen dorfmeier. der trug ein segeffen vber sein hals ein axt vnder dem gürtel, hinden vff dem rucken vnd ein bogen in seiner hand, vnd ein kocher foller pfeil an seiner Seiten.« Die Alten haut er mit der Axt um, die Jungen, die ihn fliehen und sich weit von ihm entfernt glauben, schießt er mit den Pfeilen, und mit der Sense endlich mäht er ab das grüne Gras und die blühenden Rosen der kleinen Kinder. So zeigen ihn nicht bloß die Holzschnitte dieses Buches; alle drei Momente sind vereint angedeutet auf dem Schlufsbild von Nicolaus Manuel's später zu erwähnendem Berner Todtentanz. Vor dem Prediger auf der Kanzel, der, den Todtenschädel in der Hand, von der Eitelkeit alles Irdischen redet, sieht man die Zuhörer jedes Alters und Geschlechtes niedergefunken, die Pfeile stecken ihnen mitten in der Stirn; der Tod, den Köcher und den mörderischen Bogen umgehängt, kommt auf sie zu und schwingt jetzt zur Nachlese die Sense, und noch andere Menschen stürzen von einem Baume herab, an welchen die Axt gelegt ist. In einem Pariser Druck des Jahres 1527²⁾ zeigt uns ein Holzschnitt den Tod mit Sanduhr, Sense und Krone auf einem schwarzen Rosse über die niedergeworfenen Menschen weiterziehend. Zur Seite des furchtbaren Herrschers, über dem ein schwarzer Rabe fliegt, thun zwei andere Gerippe als Mäher ihr graufiges Werk. Von ganz anderem Geist ist ein Holzschnitt aus dem »Schatzbehalter«, wahrscheinlich nach Wohlgemut's Zeichnung, befiehlt Christus mit dem Tode ringend. Das ist einer der seltenen Fälle, wo aus solchen Bildern vom Tode eine Ahnung von Trost und Veröhnung spricht.

Aber in solchem einfach-ernsten und grofsartigen Stil wird im Norden der Tod nur ausnahmsweise geschildert. Die Ironie wird gewöhnlich schärfer hervorgehoben, wird das tonangebende Element des Ganzen. Solche Ironie zeigt sich in der Wahl der Bilder, unter welchen Dichtung und bildende Kunst das Sterben darstellen. So wird es zum Beispiel häufig als ein Besiegtwerden des Menschen im Schachspiel vorgestellt. Am schönsten ist dies in einem Kupferstich des Meisters B. R. mit dem Anker, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, geschehen³⁾. Von seinem Hofftaat und von Vornehmen weltlichen wie geistlichen Standes umgeben, sitzt ein König am Schachbrett. Sein Gegner ist der Tod, der eben einen verhängnisvollen Zug gethan, das Antlitz des Königs drückt seine Be-

¹⁾ Deutch Straßburg 1521.

²⁾ *Heures à l'usage de Paris*, gedruckt von Simon Du Bois für Geofroy Tori von Brügge. Facsimile des Holzschnittes in Dibdin's *Decamerone*, I. S. 98.

³⁾ Paff. II. S. 277, Nr. 11, wo das Blatt indeß dem Meister abgetritten wird, nach unserer Ansicht grundlos.

drängniß aus, und hinter dem Tisch steht ein Engel Gottes, welcher das Stundenglas hält. Auch im Kreuzgang des Straßburger Münsters befand sich ehemals ein Bild, das den Tod am Schachbrett und ihm gegenüber die Vertreter aller Stände zeigte; der Tod aber sprach:

Alles, das do lebt, groß und klein,
das muß mir werden gemein;
bobst, künig und cardinal,
bischof, herzog all zu mal,
graven, ritter und frauen,
bürger, knaben und junkfrauen.
ich sag üch ufs friem won,
keinen ich des spieles erlon.
bewart üch, junk und alt:
tüwer jar sind ufs gezahlt.
lenger will ichs nit gestatten:
zu tod will ich üch matten¹⁾.

Schärfer noch tritt die Ironie hervor, wenn blutige Schlachten von den Dichtern als Gastmähle aufgefaßt werden und jede tödliche Wunde als ein eingeschenkter Trunk. »Ich richte mir ein großes Fest« — so läßt ein heutiger Dichter, Hermann Lingg, den Schwarzen Tod sagen. Das ist völlig im Geist jener Zeit gedacht. So wird in der Kunst des Nordens am liebsten das Bild eines großen Festes mit Musik und Tanz für die Darstellungen des Todes gewählt. Eröffnet wird es durch die halbverwesten Gestalten am Beinhause, welche die Melodie zum Tanz trommeln und blasen. Dann kommt der Reigen, Paar an Paar, Geistliche und Laien, Männer und Weiber, Greis und Kind, die Vornehmsten vom Papst und Kaiser an, bis auf den Geringsten hinab.

Der dürre Cuman mit dem grinssenden Schädel, welcher sich jedem gefellt — meist ist er noch kein wirkliches Gerippe — erscheint hier eigentlich nicht als die Personification des Todes, als ein Dämon oder Gott, vielmehr, nach Art der älteren Darstellung von den drei Todten und drei Lebenden, ist es nicht »der Tod« selbst, sondern es sind Verstorbene, welche die Lebendigen abrufen. Es ist wirklich ein »Todtentanz« kein »Todestanz«. In der französischen »Danse macabre« paart sich, »le mort« mit den männlichen, »la morte« mit den weiblichen Personen.

» . . . Da regt sich ein Grab nach dem anderen dann,
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann« . . .

— ganz wie es in Goethe's Ballade heisst; denn auch im Bilde ist meist das Geschlecht noch kenntlich, die Frauen ergreift gewöhnlich eine Todes-

¹⁾ Edel, die Neue-Kirche in Straßburg. Vgl. Wackernagel a. a. O.

figur mit hängenden, von Würmern zerfressenen Brüsten und mit langen, flatternden Haaren am Schädel. Als feines Gleiches gefellt der grauenhafte Gefährte sich zu einem jeden, und die Todten äffen die Lebenden in Tracht und Geberde nach, wie die Thiere die Menschen in der Fabel¹⁾. — Diese Auffassung, wenn auch selten mit voller Consequenz festgehalten, klingt fogar noch bei Holbein an.

So werden diese Darstellungen immer mehr und mehr ein Gemisch herben, schneidenden Hohnes und eines ächt volksthümlichen Humors, der auch noch mit dem Ernsten, ja dem Schrecklichen fein Spiel treibt. Aber nicht von Anfang an war dies der Fall, sondern diese Vorstellung war in ihrem Ursprung eigentlich eine mildere, dem Bilde des anfallenden und niederwerfenden Todes mit Senfe oder Bogen gegenüber. Nicht selber vernichtend, sondern als Boten des Todes treten die Verstorbenen auf; ehemals pflegten vorzugsweise die Spielleute Boten zu sein, und so lag es nahe, daß sie vor den Lebenden aufspielen und diese so in den Reigen locken. Dieser mildere Charakter war dem Todesreigen namentlich in seiner ersten Form eigen, welche der Dichtung und der dramatischen Darstellung angehört. Erst als diese gegen die malerische Darstellung zurücktrat, gewann das humoristische Element größeren Spielraum. Schon im Bilde der dürrn Todtengestalt selbst liegt ja ein burlesker Zug.

Der Todtentanz, französisch *Danse macabre*²⁾ war ursprünglich ein Schauspiel, welches von lebenden Personen aufgeführt wurde, und gehörte zu jenen dramatischen Aufzügen und Darstellungen, welche im Mittelalter von der Geistlichkeit selbst begünstigt und veranstaltet zu werden pflegten³⁾. Das Drama in seiner ursprünglichen Form läßt sich ja vom Tanze nicht scheiden, und diese aufgeführten Todtentänze waren eben auch Dramen einfachster Art, aus bloßer Wechselrede zwischen dem Tode und denen, welche er entführt, bestehend. Schon im 14. Jahrhundert war eine solche Vorstellung in Frankreich und Deutschland üblich, von wo sie nach England und Spanien überging. Bald wurde das vorübergehende Schauspiel zu einem dauernden gemacht durch die Hülfe der bildenden Künste. An den Stätten, wo diese Dramen zur Auführung zu kommen pflegten, wurden sie durch die Malerei und manchmal auch durch die Plastik festgehalten. Unter die abgebildeten Paare wurden die Verfe

¹⁾ J. Grimm a. a. O.

²⁾ Über die Ethymologie des Wortes Macabre kann hier nicht gehandelt werden. Wir begnügen uns auf Wackernagel's Ausspruch (a. a. O. S. 314) hinzuweisen, daß der lateinische Ausdruck Machabaeorum chorea hinreicht, um die sonstigen Herleitungen auszuschließen. Wahrscheinlich fand die Aufführung zuerst am Fest der sieben Machabäischen Brüder statt.

³⁾ Wackernagel S. 315 f. Douce p. 14—16, Langlois l. p. 116—163. — Vergl. die abweichende Darstellung von Schnaase, Mittheil. der k. k. Centralcomission, VI., S. 221.

des Drama's als Text geschrieben. An den Mauern der Friedhöfe, im Innern von Kirchen und Kapellen, in den Kreuzgängen der Klöster, selbst in den Höfen der Schlösser¹⁾ oder auf Teppichen zur Decoration von Chorschranken²⁾ wurden diese Darstellungen angebracht. Besonders häufig sind sie in den Klöstern der Dominikaner zu finden³⁾. Dieser Orden, welcher das Predigtamt verwaltete, mag die dramatischen wie bildlichen Darstellungen des Gegenstandes besonders begünstigt haben, um seiner Lehre desto stärkeren Eindruck auf die Menge zu sichern. Schon dem Anfang des 14. Jahrhunderts gehörte wahrscheinlich der untergegangene Todtentanz des Klosters Klingenthal zu Klein-Basel an, während der bekanntere im Predigerkloster zu Groß-Basel aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts stammt. Ein berühmtes Bild dieser Art, das aber nicht lange gedauert zu haben scheint, befand sich im Kloster der unschuldigen Kindlein zu Paris. Im Jahre 1824 wurden die Bilder in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Straßburg⁴⁾ und erst 1860 diejenigen in der Vorhalle der Marienkirche zu Berlin⁵⁾, unter der Tünche entdeckt, Denkmäler aus dem Ende und aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. In England war besonders der Todtentanz an der Nordseite von St. Paul zu London berühmt, unter Heinrich VI. gemalt und unter dem Protector Sommerfet zerstört. Von noch bestehenden älteren Werken sind vorzüglich aus Deutschland der zwar oft übermalte Lübecker Todtentanz aus dem Jahre 1463, aus Frankreich das Wandbild in der Abteikirche de la Chaife-Dieu in Auvergne⁶⁾, etwa aus derselben Zeit, zu nennen.

Das Gedicht vom Todtentanz wurde handschriftlich festgehalten, seit Erfindung des Buchdruckes typographisch vervielfältigt und mit Holzschnitten versehen. So kam es in hochdeutscher, niederdeutscher, französischer, englischer, lateinischer Sprache heraus. Immer liegt derselbe Text zu Grunde, der in der ursprünglichen Form mit dem Prolog des Predigers oder des *acteur* (Verfassers,) und zwar deutsch mit dem Verse »O diser werlde weysheit kint« etc., französisch »*O créature raysonnable, Qui désires vie éternelle*« beginnt. Der Text ist zunächst noch immer die Hauptsache, und die Bilder sind nur eine Beigabe, eine Illustration; »Todtentanz mit Figuren« lautet auch der ursprüngliche Titel. Die Bilder sind daher mehr als die Worte dem Wechsel unterworfen. Aber auch auf diese wirken veränderte Mundart und Sprache umgestaltend ein. 'Na-

¹⁾ Blois, Dresden (jetzt auf dem Neustädtischen Kirchhof).

²⁾ In Notre-Dame zu Dijon, in der Revolution verschwunden. Peignot p. XXXVII f.

³⁾ Vergl. Douce p. 36, nach Urstifi Epitome Hist. Bas.

⁴⁾ F. W. Edel. Die Neue-Kirche in Straßburg. 1815. 8.

⁵⁾ Herausgegeben von W. Lübke. S. o.

⁶⁾ Herausg. von Jubinal. Paris 1841. Wackernagel nimmt die Entstehung dieses wie des Lübecker Todtentanzes früher an. S. 317, 321.

mentlich wird das Gedicht und mit ihm die Illustration allmählich erweitert, der Reigen geht immer mehr über die ursprüngliche Zahl von vierundzwanzig Paaren hinaus.

Mit der Zeit, noch im 15. Jahrhundert, ändert sich die Sache. Die Bilder treten in die erste Linie und die Verse nehmen nur die Stelle einer Beigabe, einer erklärenden Unterschrift ein. Dieser Wechsel war namentlich in Deutschland möglich, denn hier ist um diese Zeit keine Spur mehr von den Aufführungen des Todtentanz-Schauspieles zu finden, von welchen wir aus Frankreich noch von dem Jahre 1453 Kunde haben¹⁾.

Die bildende Kunst, in neuer und grofsartiger Entwicklung begriffen, erfafste, unbekümmert um die literarische Grundlage, den Gegenstand in durchaus eigenem Geift. Schon der zweite Baseler Todtentanz, derjenige des Predigerklosters, ist dafür bezeichnend, und es gewährt grofses Interesse, wenn man ihn mit dem früheren Baseler Todtentanz vergleicht, der das gegenüber, am rechten Rheinufer, gelegene und 1274 von Walther von Klingen erbaute Kloster Klingenthal schmückte. Dieser soll die Jahrzahl 1312 getragen haben, und er zeigt noch die in den Bewegungen sanfte, zum Theil schüchterne, in der Empfindung aber naive und frische Auffassung der früheren gothischen Kunst. Der Todtentanz des Predigerklosters dagegen ist ein Werk des 15. Jahrhunderts, ja gewifs, wie die künstlerische Behandlung annehmen läfst, aus dem Ende desselben, denn die immer wiederholte Überlieferung, dafs er der Pest, die 1439 während des Concils in Basel wüthete, seine Entstehung verdanke, läfst sich auf keine verbürgte Nachricht zurückführen. Wahrscheinlich ist ursprünglich das Klingenthaler Bild das berühmte gewesen. Die Dominikaner, welche die geistliche Aufsicht über die Nonnen in Klingenthal hatten, mußten finden, dafs eine solche Darstellung in ihrem eigenen Kloster bessere Dienste thun mochte, wo sie zugänglicher als im verschlossenen Frauenkloster war und täglich von Jedermann gesehen werden konnte. Sie ordneten daher eine Übertragung des Klingenthaler Gemäldes an, dafs heifst, sie gaben nicht blos eine Darstellung desselben Gegenstandes, sondern sie lehnten sich an das ältere Vorbild, was die Reihenfolge der Paare, in der nur wenige Abweichungen stattfanden, die Anordnung der einzelnen Scenen, selbst viele Motive der Handlung und der Bewegungen betrifft.

Dennoch zeigt sich der ganze Unterschied der Zeiten. Überall tauchen kühne und launige Einfälle, von denen dort keine Ahnung war, auf, und namentlich die Todtengestalten selbst zeigen die gröfste Keckheit und Bewegtheit in ihren Stellungen und Geberden. Hier denkt man an Goethe's Verse:

¹⁾ Vergl. Carpentier zu Ducange, Glossarium. Machabaeorum chorea.

»Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Geberden da gibt es vertrackte,
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte.«

Dann ist hier auch deutlich zu bemerken, daß die darunterstehenden Verfe, nicht wie beim Klingenthaler Bilde das Ursprüngliche, sondern eine bloße Beigabe der Bilder sind, nach diesen sich richten, ja an manchen Stellen sie erläutern wollen¹⁾.

Seit eben dieser Zeit, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, beschäftigen sich fast alle Künstlergeister in Deutschland mit solchen Todesphantasien, stellen sie in Holzschnitten und Kupferstichen, in Zeichnungen und Tafelbildern dar. An den beschränkenden Rahmen des Reigens pflegen sie sich nicht mehr zu binden, sondern an die Stelle jener primitiven Schauspielform lieben sie einzelne, reich ausgebildete dramatische Szenen zu setzen. Unendlich ist der Reichthum an Erfindung, an tiefen und geistreichen Motiven, der sich in diesen Bildern offenbart.

Der größte Erfinder unter den deutschen Künstlern, Albrecht Dürer, steht auch hier in erster Reihe. Der Tod, der ein junges Weib in seine Arme zieht, ist das Motiv, das einem seiner vollendetsten Stiche, dem »Wappen mit dem Totenkopf« zu Grunde liegt. Einer der bekanntesten Stiche seiner ersten Zeit ist »der Spaziergang«. Ein junges Paar in schöner Tracht wandelt in freundlicher Landschaft hin. Sie sind im Gespräch begriffen und aufmerksam hört der Cavalier der Dame zu, die er sanft umschlingt; doch trübe Ahnungen scheinen sich seiner zu bemächtigen, und wohl mit Grund, denn hinter einem Baume lauert der Tod. Eine von Dürer's großartigsten Schöpfungen ist endlich jener Kupferstich mit dem gewappneten Rittersmann, der fest und gerad'aus seine Strafe zieht, durch Tod und Teufel, die sich ihm gefallen, nicht beirrt. Der Tod mit der von Schlangen umwundenen Herrscherkrone ist hier ganz in dem großartigen Stil des früheren Mittelalters aufgefaßt, und selbst noch ein heidnischer Zug ist es, ihn zu Pferde darzustellen, wie die Walkyren in der nordischen Sage²⁾. Zugleich gehört dieses Blatt, wie das früher³⁾ erwähnte von Dürer's Meister Michael Wohlgemut, zu den wenigen, in welchen sich dem Furchtbaren das Versöhnende gefällt. Neben der Macht des unentrinnbaren Todes hat hier der Künstler auch den Geist vor uns hingestellt, welcher die Furcht vor jenen unheimlichen Gewalten bannt und den Tod überwindet.

¹⁾ Vgl. Maßmann. — Wackernagel.

²⁾ J. Grimm, Deutsche Mythologie S. 489.

³⁾ S. 247.

Einige merkwürdige Todesbilder findet man unter den Handzeichnungen des Baseler Museums. Zwei Blätter von Nicolaus Manuel¹⁾ zeigen, wie der Tod in das Liebesleben hineinbricht. In einer Landschaft haben ein Cavalier und eine Dirne geschmauft und gekost, da kommt der Tod als Jäger, seinen Bogen auf den Mann richtend; der möchte sich bergen und weiß nicht wie; vergebens sucht das Weib, ihn zu schützen. Das zweite Blatt, unvollendet, zeigt ein traulich hinwandelndes Paar. Da naht der Tod und ergreift die Frau am Kleide; ihr Gefährte blickt ihn festen Auges an, packt ihn am Leichentuch und zieht das Schwert; aber sein Gegner erhebt eine noch stärkere Waffe, das Todtenbein, gegen ihn. Urs Graf²⁾ zeigt eine lustige Gesellschaft von Landsknechten beim Mahl; da findet sich als Gast der Tod ein, er springt herzu, den zu äußerst sitzenden mit dem Knie in den Rücken stoßend, und spricht die Worte:

Ich wett vch gern ein wil zu loffen
Was Ir rettend vnder differ Poffen³⁾.

Der berühmteste Holzschnitt von Urs Graf, diesem ächten Maler des schweizer Kriegsvolks, zeigt zwei derbe Landsknechte im Gespräch mit einer zweideutigen Dirne, während der Tod über ihnen auf dem Baume lauert. Ebenfalls Landsknechten und Dirnen gefällt sich in einem Holzsnitte von Hans Scheuffelin der Tod, als ob er ein Soldat wie sie wäre, in stattlicher Kriegertracht, die Sense auf der Schulter. Der Tod und der Landsknecht treten auch in einem Buchtitel von dem Baseler Meister J. F. auf: Fortuna, ein nacktes Weib auf feurigem Pferde, den Pokal mit der Hand emporhebend, sprengt auf den Krieger los, aber eben fliegt ihm auch schon der Pfeil des hinter ihr nahenden Todes in die Brust⁴⁾.

Das von Dürer behandelte Motiv des Todes, der ein junges Weib umschlingt und gerade die reichste Blüte der Schönheit knickt, kommt auch bei andern Künstlern vor, öfter zum Beispiel bei seinem Schüler, Hans Sebald Beham. Wir haben Kupferstiche von ihm, auf welchen der geflügelte Tod ein stehendes nacktes Weib umschlingt oder gar auf das Lager neben die üppig daliegende Schöne steigt. Dann sind namentlich zwei Gegenstücke der Beachtung werth. Eine schöne Frau, Blumen in den Händen, wandelt in einem Garten, während ein Buhle in der Narrenkappe sie umschlingt und ihr in das Antlitz schaut. Auf dem zweiten Blatte wandelt die Dame ganz wie vorhin einher, und wieder gefällt sich ihr ein Buhle, aber diesmal grinst sie unter der Narrenkappe

¹⁾ Mappe U IX.

²⁾ Mappe U IX.

³⁾ Wett = wollte, loffen = lauschen, rettend = redet.

⁴⁾ Von Passavant (Nr. 88) dem Hans Holbein zugeschrieben.

der Todtenschädel an. Hier wie auf den beiden ersten Blättern stehen die Worte: »Omne in homine venustatem mors abolet«, »alle Schönheit beim Menschen nimmt der Tod hinweg«. Ähnlichen Inhaltes sind zwei schöne Gemälde von Hans Baldung Grien im Baseler Museum¹⁾. Auf jedem eine nackte Frauengestalt in vollster Jugendblüte. Die erste umschlingt der Tod um sie mit seinem grinsenden Schädel zu küssen, die zweite ergreift er bei den Haaren und schleppt sie an das offene Grab. Mit der Rechten weist er hinein, und oben stehen die Worte: »Hie mußt du in«. Noch dämonischer wirkt eine Composition von Manuel, auf der Rückseite seines Gemäldes der Bathseba²⁾. Die Art, wie hier der Tod das Mädchen umfängt, athmet zugleich Wollust und Entsetzen. Auf einer Säule zur Linken die Statue eines Amor, der sich selbst erficht.

Auch bei den Bildnissen Embleme des Todes anzubringen, war gebräuchlich. So hält Lucas van Leyden in seinem Porträt, das er selbst gestochen, einen Todtenschädel in der einen Hand und weist mit der andern bedeutungsvoll darauf hin. Häufig ließen die Abgebildeten hinter sich die Gestalt des Todes mit dem Stundenglas anbringen; auch von Holbein werden wir später ein Bildniß dieser Art, das des Sir Bryan Tuke, kennen lernen. Hans Burckmair hat auf dem Bilde des Wiener Belvedere, welches ihn selbst und seine Frau zeigt, einen Spiegel angebracht, in welchem man statt ihrer Gesichter zwei Todtenköpfe erblickt. Dabei steht der Reim:

Solche Gestalt unfer baider was,
Im Spiegel aber nix dan das.

Burckmair hat außerdem jenen früher geschilderten³⁾ Helldunkel-Holzschnitt mit dem Würger Tod erfunden, welcher nebst dem Manuel'schen Gemälde und Dürer's »Ritter trotz Tod und Teufel« in erster Reihe steht und wahrhaft als Vorläufer von Holbein's berühmten Compositionen gelten kann.

Weit mehr der Ironie als dem reinen Humor neigt sich überhaupt das komische Element zu, welches überall, hier schwächer, dort stärker, in den Todesbildern des 14., 15. und 16. Jahrhunderts auftritt. Diese Komik ist nicht der Art, daß sie das Fürchterliche mildert und dem Beschauer hilft, sich über das Grauen wegzusetzen, sondern sie mehrt vielmehr das Bangen und steigert das Entsetzliche.

Das komische Element spielt in der gesammten Kunst des Mittelalters seine Rolle. Unmittelbar gefällt es sich dem Ernsten und Erhabenen bei,

¹⁾ Nr. 75, 76.

²⁾ Baseler Museum Nr. 42.

³⁾ Vergl. S. 86.

und nichts ist so feierlich, daß es sich ihm verschließen könnte. In den kirchlichen Mysterienspielen gewinnt neben dem Höchsten und Heiligsten das Possenhafte seinen Platz. In der bildenden Kunst, in den Steinmetzarbeiten der kirchlichen Bauwerke, namentlich den Consolen und Wasserspeiern, oder in den Randverzierungen und Initialen der Handschriften und später der Druckwerke, waltet ein leichtes, übermüthiges Spiel, eine unerschöpfliche Laune, die allen Reichthum mittelalterlicher Phantastik auszuschütten liebt. Das ist eine Gegenwirkung des Volksgeistes gegen den strengen Zwang der kirchlichen Zustände, gegen die Einseitigkeit des mittelalterlichen Christenthums, seine naturfeindliche Ascese, seinen weltverachtenden, über sinnlichen Hang. Die jugendlich frische Kraft der nordischen Völker sprengt diese Fesseln, und der Volkswitz wird zum Organ für die verschmähte und zurückgedrängte natürliche Empfindung. So lebendig und so sprudelnd bricht er los, daß ihn die kirchliche Strenge nicht dämmen kann, sondern, zum Compromiß genöthigt, ihm in ihrem eigenen Bereich einen Platz einräumen muß. Aber nicht immer ist diese Komik tändelnd, heiter und jovial, oft herrscht auch ein satirischer Zug vor, welcher namentlich wider Kirche und Geistlichkeit geht. Davon ist vor Allem die Thierfabel voll, aus welcher auch die bildende Kunst Vorwürfe entlehnt und selbst an geheiligten Stätten anzubringen nicht Scheu trägt. Wie köstlich hat zum Beispiel Meister Jean Trupin in den Chorsthühlen des Domes zu Amiens den Fuchs in der Mönchskutte, welcher den Hühnern predigt, dargestellt.

In gleicher Weise liegt ein humoristisch-satirisches Element den Todtentanz-Darstellungen zu Grunde. Nicht der ascetische Geist allein, der sie ursprünglich hervorrief und sie der kirchlichen Bußpredigt dienstbar machte, hätte ihnen eine so bedeutende Stelle in der Kunst mehrerer Jahrhunderte sichern können, sondern jener Zug der Laune und des Spottes mußte hinzutreten, der aus ächt volksthümlichem Geiste stammt.

So schneidend scharf die Vergänglichkeit alles Irdischen, so entsetzlich die Schrecken des Todes geschildert werden, Eins vermag dennoch das Volksbewußtsein darüber zu trösten und mit dem Tode zu veröhnen: der Gedanke, daß der Tod Alles gleichmacht. Ihm ist der Hohe so gut wie der Niedere, der Reiche wie der Arme unterworfen, die Geistlichen können ihm ebenfowenig entinnen wie die Laien. Ihm mag keine irdische Macht widerstehen, keine Schätze können von ihm loskaufen, Jugend und Schönheit erweichen ihn nicht. Auf diese Egualezza des Todes legt das Wandbild zu Clusone¹⁾ das Hauptgewicht, und in dem mehrfach erwähnten Buche von der Klage des Wittwers führt der Tod gegen diesen

¹⁾ Vergl. oben S. 246.

zu seiner Rechtfertigung an: »Wir niemands Adel schonen, großer Kunt nicht achten, keinerlei Schön' anfehen, Gaben, Liebe, Leiden, Alter, Jugend, und allerlei Sach' nicht wägen, wir thun wie die Sonne, die da scheint über Gute und Böse, wir nehmen Gute und Böse in unsere Gewalt«. In bitterster Ironie spricht dieser Gedanke aus den Worten, die im Klein-Baseler Todtentanz über dem Beinhaufe standen:

»Hie richt got noch dem rechten,
die herren ligen bi den knechten,
nun mercket hie bi,
welger her oder knecht gewesen si.«

Im Reigen des Todes gilt Einer soviel wie der Andere. Rückhaltslose Keckheit drückt sich in der Art, mit welcher der Tod in Worten und Benehmen dem Papst, dem Kaiser, den weltlichen und geistlichen Fürsten entgegentritt, aus. So sind die Todtentänze wesentlich eine Äußerung der demokratischen Regungen, welche damals erwachen, namentlich in den Städten aufleben und neue Zustände gegenüber den abgestorbenen alten Verhältnissen begründen.

Neben der politischen Satire sehen wir zugleich die religiöse stehen, die um so lebhafter wird, je mehr in der ganzen Stimmung der Zeit die Unzufriedenheit mit den kirchlichen Zuständen überhand nimmt. Im Großbaseler Todtentanz ist sie bereits stärker ausgebildet als in den meisten vorhergehenden und gleichzeitigen Bildern. Einige Jahrzehnte später aber entsteht eine Schöpfung, in welcher der Freimuth zum vernichtenden Hohn wird, der schon früher erwähnte Todtentanz des Nicolaus Manuel zu Bern. Dieses Werk, schon 1660 zu Grunde gegangen und uns nur in gezeichneten Copien aufbehalten, war in den Kirchhofshallen des Predigerklosters ausgeführt worden. Dies war vor wenigen Jahren der Schauplatz von Ereignissen gewesen, die mehr als irgend etwas Anderes die Reformation in der Schweiz verbreitet hatten. Hier nämlich hatten die Händel des Bruders Hans Jezer gespielt, dessen Dummheit die Obern des Berner Dominikanerklosters dazu benutzt hatten, um einen unfreiwilligen Heiligen aus ihm zu machen, ihm die verschiedensten himmlischen Erscheinungen vorzuspiegeln und Christi Wunden an Händen und Füßen beizubringen. Im Jahre 1509 war dieser Betrug entlarvt worden, und die Anstifter hatten auf dem Scheiterhaufen geendigt. Es war eine Art Buße, wenn jetzt die Inassen dieses Klosters dem Maler die Freiheit gewährten, über dem Unwesen im geistlichen Stande so schonungslos zu Gericht zu sitzen. In diesem noch vor 1522¹⁾ vollendeten Werke, bricht aber bereits jene Opposition durch, welche erst durch Luther's Auftreten

¹⁾ Grüneisen, S. 164 ff.

und Zwingli's Wirkfamkeit in Zürich begründet wurde. Gegen die Geistlichen, welche den Reigen, von den Laien getrennt, eröffnen, wird die Satire im Bilde selbst wie in der Unterschrift geübt: »Vff erdt schein grofs min heiligkeit, die torächt welt sich vor mir neigt« antwortet der Papst dem Tode, welcher ihm die dreifache Krone vom Haupte reißt, und an der Sänfte, auf welcher er einhergetragen wird, sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und die Ehebrecherin vor Christus abgebildet, wobei die Pharifäer und Schriftgelehrten als Bischöfe und Mönche erscheinen. Mit besonderer Heftigkeit fährt der Tod weiterhin unter eine Gruppe von Mönchen, die er anredet:

»Ir münchen mestend üch gar wol,
Ir steckend aller sünden vol,
reißend wölff in eim schaffs kleid,
Ir müesend mit dantzen wers üch leid.«

In diesem Voranstellen der Satire, namentlich auf kirchlichem Gebiet, ist Manuel's Todtentanz der Vorläufer von Holbein's Todesbildern, deren Entstehung nach Ort und Zeit jenem so naheliegt. Kehren wir jetzt zu Holbein selbst zurück, nachdem wir gesehen haben, wie der Gegenstand seines Hauptwerkes vor ihm aufgefaßt worden war und welche Rolle derselbe überhaupt in der Kunst dieser wie der vorhergehenden Epoche spielte.

Der Ritter.

XII.

Holbein's Todesbilder.

Ylographie, Wandmalerei, Dichtkunst hatten sich der Todtentanzdarstellungen lange bemächtigt. Sie waren zu Holbein's Zeit einer der gebräuchlichsten Gegenstände für die darstellenden Künstler, ihrer Phantasie wie derjenigen des Volkes lag überall die Beschäftigung mit denselben nahe. Für Hans Holbein, der in Basel lebte, gab es aber noch eine besondere, fortwährende Anregung. Täglich konnte er den Todtentanz neben der dortigen Predigerkirche vor Augen haben. Alt und Jung war dieser vertraut, weit und breit wufste man von ihm; der Tod von Basel war schon damals sprichwörtlich geworden und kam in den Volksliedern vor.

Ob auch das ältere Klingenthaler Bild zu Holbein's Zeit sichtbar war, ist nicht bekannt. Es war völlig in Vergessenheit gerathen und in ganz verfallenem Zustande, als der wackere Backermeister Emanuel Büchel es wieder auffand und beide Werke im Jahre 1773 copirte¹⁾. Später

¹⁾ Seine colorirten Copien befinden sich im Baseler Museum. Hiernach die Abbildung bei Mafsmann »die Baseler Todtentänze«. Der Großbaseler Todtentanz ist in zahlreichen Auflagen seit 1621 bei J. J. Merian in Kupferstichen erschienen.

ging das Klingenthaler Bild nach und nach völlig zu Grunde. Der Grofsbafeler Todtentanz bestand auch nur bis zum Jahre 1805, freilich in sehr verblichenem Zustande. Damals wurde die Kirchhofsmauer des Predigerklosters, die ihn enthielt, auf Anordnung des Rathes abgebrochen, was aber, wegen der grofsen Theilnahme der Bevölkerung für dies öffentliche Denkmal, nur bei Nacht geschehen konnte. Noch immer heifst die gegenüberliegende Häuserreihe am Todtentanz. Wenige Überbleibfel des Grofsbafeler Bildes werden in der mittelalterlichen Sammlung am Münster bewahrt, im Übrigen müssen Copien hinreichen, wenn wir uns einen Begriff von den beiden Schöpfungen machen wollen, mit welchen die Neuzeit so schonungslos verfahren ist.

Noch in neuerer Zeit ist die Sage oft wiederholt worden, dafs der Grofsbafeler Todtentanz von Holbein sei. Dafs sie entstehen konnte ist begreiflich, da ja die Begriffe Holbein und Todtentanz im Volksbewusstsein eng mit einander verwachsen waren. Zur Befestigung des Irrthums trug bei, dafs bei Hulderich Fröhlich in Basel im Jahre 1588 unter dem Titel der zwei Todtentänze zu Bern und Basel ein Buch mit den an beiden Orten unter den Gemälden befindlichen Versen, dazu aber mit Bildern erschien, die nach den Holbein'schen Holzschnitten copirt und nur hier und da durch Nachbildungen einzelner Scenen der gemalten Todtentänze ergänzt waren. Aber Holbein, mochte er auch den Grofsbafeler Todtentanz nicht geschaffen haben, erfuhr doch lebhaftere Einwirkungen von ihm. Die Gestalten, welche er hier sah, erfüllten seine Phantasie, und nicht nur ihr tiefer Sinn prägte sich ihm ein, auch manche kühnen Formen und Bewegungen regten ihn zu ähnlichen Erfindungen an. Ja zweimal hat er das Motiv einer dortigen Todtengestalt geradezu in sein Werk hinübergenommen ¹⁾.

Der Tod kommt in Compositionen Hans Holbein's in mancherlei Gestalt vor. So lernten wir das Blatt aus der Offenbarung kennen, auf dem er, ganz wie Dürer, den Tod mit den drei anderen apokalyptischen Reitern in geschlossener Reihe dahinfluchen läfst, den Dreizack in den Händen, alles Lebendige zu Boden schmetternd. Dann erinnt er aber auch Darstellungen, welche dem eigentlichen Todtentanz näher stehen. Ein wirklicher Reigen kommt nur einmal bei Holbein vor, und auch da nur im Auszuge, nur aus sechs Paaren bestehend, als Schmuck für eine Dolchsheide entworfen. Originalzeichnungen kommen in dem Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin und in der Baseler Sammlung vor, es giebt auch Ausführungen dieser Erfindung von der Hand derber schweizer

¹⁾ Über Holbein's Todesbilder, ausser der S. 241 angeführten Literatur, namentlich Mafsmann, Text zu Schlotthauer's Copien, und Ergänzungen hierzu in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, 1832, II, Anzeigeblatt.

Waffenschmiede ¹⁾. Von Holbein's zahlreichen Entwürfen für Gegenstände der Kunstindustrie ist dieser einer der schönsten und geistvollsten. Was kann sinnreicher fein, als den todbringenden Dolch mit diesem Bilde von der Allgewalt des Todes zu schmücken? Wunderbar ist Alles in den schmalen, sich gegen die Spitze verjüngenden Raum hineincomponirt. Die Kühnheit und wilde Bewegtheit der Todtenfiguren zeigt den Einfluss des Grofsbaseler Wandbildes, geht aber weit über dasselbe hinaus; aus ihren grinrenden Schädeln und aus jeder ihrer Geberden spricht dämonischer Hohn. Der erste Todte umklammert die Hand eines jungen edeln Königs, dessen zu Boden gefallenen Reichsapfel er mit dem Fufse von sich schleudert, der zweite, der einen Schleier haubenartig um den Kopf gefchlungen, zerrt in grauenhafter Lustigkeit die Königin sammt ihrem Hündchen fort, mag sie sich auch noch so vornehm sträuben gegen diesen unwillkommenen Begleiter. Der dritte spielt dem fahnentragenden Landsknecht auf Pfeife und Trommel einen Kriegsmarsch vor, und heifst ihn seinem Commando folgen. Des Kriegers Gefährtin, die kurzgeschürzte Dirne mit Beutel, Dolch und Federhut wird so plötzlich von einem Gerippe gepackt, dafs ihr die Laute aus der Hand fällt. Ein anderes, mit Reifshut und Bettelsack behangen und ein gebrochenes zweihändiges Schwert in der Hand, hat den feisten Bettelmönch mit der klappernden Büchse ergriffen und springt so eilig mit ihm davon, dafs der wohlbeleibte Herr kaum Schritt halten kann. Den Beschluß macht ein Knäblein, welches der sechste Todte an der Hand führt. Diese Composition ist ein wirklicher Tanz, in welchem sich Alles nach demselben beschleunigten Tempo bewegt.

Seit 1524 kommen in Baseler Drucken Stücke von jener Initialen-Folge mit Todesbildern vor, deren vollständige Probedrucke die Namens-Unterschrift Hans Lützelburger's tragen, und die in ihrem kleinen Umfange die Feinheit und das Geschick dieses unvergleichlichen Holzschneiders in höchstem Mafse zeigt. Sie steht im Verhältnifs entweder eines Auszugs oder einer Vorarbeit zu der hochberühmten, in zahlreichen Ausgaben erschienenen, so vielfach nachgeahmten Holzschnitt-Folge von Todesbildern, welche denselben Gegenstand ausführlicher und bei einem etwas gröfseren Format in reicheren Compositionen behandelt und ebenfalls von Hans Lützelburger geschnitten ist. »So bewundernswerth« — sagt Chatto ²⁾ — »sind diese Holzschnitte ausgeführt, mit soviel Gefühl und so vollkommener Kenntnifs dessen, was die Formschneidekunst zu leisten vermag, dafs meines Wissens kein Holzschneider der Gegenwart sie zu übertreffen im Stande ist. Die Manier des Schnittes ist verhältnifs-

¹⁾ Z. B. bei Herrn F. Robert-Tornow in Berlin und bei Herrn H. Makart in Wien, hier zu einem von Urs Graf gravirten Dolch mit der Jahrzahl 1521 gehörig.

²⁾ Treatise, S. 389, 390.

mässig schlicht. Da sind keine mühsamen und unnützen Kreuzschraffuren wo dieselbe Wirkung durch einfachere Mittel erlangt werden konnte, kein Prunken mit Feinwerk, nur um des Künstlers Fähigkeit im Schneiden zarter Linien zu zeigen. Jede Linie ist ausdrucksvoll, und die künstlerische Absicht ist überall mit den einfachsten Mitteln erreicht. Hierin vorzüglich offenbaren sich die Begabung und Empfindung des Formschneiders. Er verschwendet seine Zeit nicht an bloß mechanische Ausführung, die heutzutage oft irrtümlich für Meisterschaft gehalten wird. Jedem Charakter strebt er den Ausdruck zu geben, der ihm zukommt, und wenn man den kleinen Umfang der Schnitte in Anschlag bringt, scheint er das mit besserem Erfolg gethan zu haben, als irgend ein anderer Holzschnitzer der Vergangenheit wie der Gegenwart. Ein Theil dieses Lobes kommt aber auch noch auf die Rechnung von Holbein selbst, der seine Aufzeichnung dem Wesen der Formschnitt-Technik so völlig anzupassen verstand.

Diese Holzschnittfolge ist allgemein unter dem Namen »Holbein's Todtentanz« bekannt. Diese Benennung ist im Grunde eine falsche, mag sie auch schon im Amerbach'schen Inventar zu Ende des 16. Jahrhunderts erscheinen. In den Originalausgaben kommt sie niemals vor, hier lautet der Titel: »Simulachres de la mort« oder »Imagines mortis«, Bilder des Todes. Nur das hat Holbein noch mit den alten Todtentänzen gemein, daß er die verschiedenen Stände nach einander auftreten läßt. Unter sich aber sind die einzelnen Momente vollkommen geschieden, jedes Blatt enthält eine ausgebildete dramatische Scene, in der auch gewöhnlich mehr Personen als die beiden Hauptfiguren auftreten.

Holbein faßt den Grundgedanken tiefer und großartiger. Im Sinne des alten Liedes »*Media vita in morte sumus*« zeigt der Künstler, wie der Tod mitten in's Leben selbst hereinbricht¹⁾. Von ihm wird nicht bloß der Genuß irdischer Luft und Freude plötzlich unterbrochen, wie dies im Wandbilde zu Pifa dargestellt war, sondern mitten im täglichen Wandel und in der Ausübung seines Berufes wird der Einzelne vom Tode ergriffen, jeder in einer Thätigkeit, die seinem bestimmten Stande und Charakter entspricht, jeder unversehens, mag seine Lage glanzvoll oder elend, mag sein Handeln gut oder böse sein. Diese einzelnen Momente aber sind doch wieder mit hoher dichterischer Kraft zu einem Ganzen vereinigt, das in sich organisch gegliedert, sinnvoll eingeleitet und wirkungsvoll abgeschlossen ist. Hatten Dürer, Hans Baldung, Burckmair in ihren oben geschilderten Bildern und Blättern nur einzelne Scenen gegeben, so giebt Holbein ein vollständiges Drama, das sich indess zu den Todtentänzen der Vorgänger verhält, wie eine Shakspere'sche Tragödie zu den geistlichen Schauspielen des Mittelalters.

¹⁾ Wackernagel a. a. O.

So verleiht der Maler, welcher unter allen Deutschen am ersten und entschiedensten mit modernem Geist erfüllt ist, dieser ächt mittelalterlichen Idee die höchste künstlerische Form. Aber die Auffassung des Alterthums, sowie sie damals bekannt war, und die Einwirkungen von humanistischer Seite, die Holbein erfahren mochte, konnten kaum in einem verschiedenen Sinne auf ihn wirken. Durch die Todtengespräche Lucian's, welcher in dem Kreise des Erasmus so großen Einfluß übte, geht ebenfalls jener Zug der Ironie. Darauf, daß der Tod Alle gleich macht, wird hier ebenfalls Gewicht gelegt. Die äußere Erscheinung der Verstorbenen in der Unterwelt wird so geschildert, daß sie mit den Gestalten der Todtentänze übereinstimmen. »Du würdest dem Richter keinen Grund angeben können, warum Dein Schädel schöner als der meinige sein sollte«, sagt Diogenes zum Mausolus¹⁾, »beide sind kahl und abgeschält, unsere Zähne grinzen beiderseits auf gleiche Art, und wir haben beide statt der Augen leere Löcher und aufgestülpte Affennasen«.

Und wenn an einer andern Stelle²⁾ Menippus nichts als Knochen und kahle Schädel an den Gestalten der Verstorbenen sieht, so stimmt gerade hierin Holbein mit ihm völlig überein, denn der Maler verfährt seinen Vorläufern und Zeitgenossen gegenüber darin als Neuerer, daß er die Todtengestalten als vollständige Gerippe darzustellen pflegt. Dies möchten wir freilich nicht gerade als einen Vorzug seiner Bilder ansehen. Erstens ist nämlich die anatomische Kenntniß Holbein's noch sehr untergeordneter Art³⁾. In dieser Beziehung steht er unter der Nachwirkung des Mittelalters, welchem die Zergliederung des Körpers als verboten galt. Soviel er von italienischer Renaissance sich angeeignet, die anatomische Kenntniß, welche dort namentlich Lionardo gewonnen, blieb ihm verschlossen. Die Bildung des Gerippes beruht bei ihm auf keinem Wissen, sondern sie ist lediglich errathen. Selbst was die 1517 bei Johann Schott in Straßburg erschienenen großen Holzschnitte mit anatomischen Abbildungen, die ersten Anfänge wirklicher Prüfung im Norden⁴⁾, an medicinischem Wissen aufweisen, ist nicht verwerthet. Oft entspricht den Schulterblättern eine ähnliche Knochengestaltung auf der Brust, eine richtige Angabe des Beckens fehlt gewöhnlich, die Gelenke sind völlig mißverstanden, das Schienbein und der Unterarm zeigen nur einen

¹⁾ Todtengespräch XXIV., citirt nach Wieland's Übersetzung II. S. 279.

²⁾ XVIII. Gespräch.

³⁾ Hierüber: L. Choulant. Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst; nebst einer Auswahl von Illustrationen. Leipzig, R. Weigel 1852. 4. — Dr. Davidson, Zur Geschichte der anatomischen Abbildungen. Demonstrativer Vortrag: Aus d. Jahresber. d. Schles. Gef. Breslau 1861.

⁴⁾ Davidson S. 215. •

Knochen, während sich dagegen Oberarm und Oberschenkel oft den Luxus eines doppelten Knochens erlauben. Der Großbaseler Todtentanz weist nur ein wirkliches Gerippe auf, welches dem Arzte mit den Worten naht:

»Herr Doctor b'schawt die Anatomey
An mir, ob sie recht g'machet sey . . .«

Dieses Skelett ist bei weitem richtiger als irgend eines aus den Holbein'schen Holzschnitten. Freilich läßt sich nicht feststellen, ob dies ganz das Verdienst des ursprünglichen Künstlers ist. — Sotzmann¹⁾ behauptet, Holbein's Abweichungen von der osteologischen Wahrheit seien nur durch die künstlerische Freiheit zu erklären, welche sich zu ihrem Zwecke lediglich an das Nothwendigste hält. Dies aber kann man nicht zugeben. Durch die Art, wie der Künstler mit dem Knochengerüst umspringt, wird weder eine Vereinfachung noch eine Verschönerung erreicht. Der Mangel an Ausbildung nach dieser Seite hin läßt uns übrigens nur um so mehr die Meisterschaft bewundern, mit welcher Holbein sonst trotzdem die äußersten Formen des Körpers festzuhalten wußte. Welche Herrschaft des Auges über die Erscheinung setzt dies voraus! Übrigens ist zu bemerken, daß Holbein's Todtentanz-Zeichnung für eine Dolchscheide die erwähnten Fehler und Unrichtigkeiten nicht in gleichem Maasse zeigt.

Auf der Dolchscheide ist die Todtgestalt manchmal noch weit vom Skelett entfernt, besonders diejenige, welche den Landsknecht anlockt, und das möchten wir für weit fachgemäßer halten. Die Gestalten des Todes sind in äußerster Bewegung dargestellt, wodurch sonst aber sollen sie sich bewegen können, als mit Hülfe der Muskeln? Deshalb hat das Alterthum den Verstorbenen und Gespenstern, die es darstellt, zum Beispiel den Bildern tanzender Lemuren in den Reliefs eines Grabes von Cumae²⁾, und ebenso das Mittelalter den Gestalten seiner Todtentänze mit Recht die Muskeln gelassen und beide haben die Darstellung eigentlicher Skelette gemieden. Holbein's Skelette haben etwas Dämonisches im Charakter, an grandiofer Erhabenheit aber erreichen sie nicht den abgemagerten, bärtigen Tod mit der zackigen Krone, der sich auf Dürer's Kupferstich dem gewappneten Reiter gefällt.

Ehe wir auf die Charakteristik der einzelnen Blätter eingehen, ist die Frage nach der Entstehungszeit der Todesbilder in Erwägung zu ziehen. Die erste datirte Ausgabe ist zu Lyon im Jahre 1538 herausgekommen, doch ist kein Zweifel, daß die Holzschnitte bereits viel früher in Basel

¹⁾ Deutsches Kunstblatt, 1852 S. 7. (Besprechung des Choulant'schen Buches).

²⁾ Von Olfers, Über ein merkwürdiges Grab bei Cumae (Abhandl. der Akad. d. Wissenschaften zu Berlin, phil.-hist. Cl., 1830 S. 30 fg). Darüber Goethe XXXI. S. 390 — 396.

gedruckt worden sind. Wir besitzen Probedrucke der Originalstöcke, auf nur einseitig bedruckten Blättern und mit deutschen Überschriften, die offenbar schon dort hergestellt sind: fünf Exemplare dieser Art, im Baseler, Britischen und Berliner Museum, sowie auf dem Kupferstichkabinet zu Karlsruhe und in demjenigen der Bibliothek zu Paris, Drucke von unvergleichlicher Klarheit und Schärfe, in dem schönen Schwarz, das man nur in Deutschland erreichte. Sie stimmen völlig miteinander überein, ihre Überschriften sind in einer etwas geeigneten italienischen Schrift gedruckt, die Zahl der Blätter ist vierzig; von den Blättern der Ausgabe von 1538 fehlt der Sterndeuter. Das Pariser Exemplar, alt gebunden, ist von besonderem Interesse deshalb, weil es eine andere Ordnung als die späteren Ausgaben zeigt. Nach Art mancher Todtentänze, zum Beispiel des Berliner und des Berner Gemäldes, sind der geistliche und der weltliche Stand geschieden. Es kommen nach den vier Einleitungsblättern zuerst die Geistlichen, vom Papst bis zum Arzt, welcher nach altem Brauch — auch das Berliner Wandbild giebt ein Beispiel davon — zu den Geistlichen gerechnet wird. Darauf die Laien, vom Kaiser bis zum alten Mann, der dem Krüppel des Grofsbaseler Todtentanzes zu entsprechen scheint; hiernach die Frauen von der Kaiserin bis zum alten Weib und schliesslich das Kind. Seltsamer Weise kommt erst darnach das Blatt mit dem Titel: *„Gebeyn aller menschen“*, das später viel passender vor dem Papst eingefügt wird. Den Schluss bilden *„Dass Jüngst gericht“* und *„die wapen dess Thotsz“*. Eine ähnliche Anordnung — bis auf eine kleine Abweichung — hatte das Berliner Exemplar, dessen Bilder jetzt zwar einzeln aufgeklebt sind, bei dem aber stets der erste von zwei Holzschnitten eine ziemlich alte handschriftliche Nummer auf der Rückseite zeigt, so dafs sich wohl stets zwei Bilder auf einem Blatt befunden haben. Die Pariser Bibliothek besitzt noch eine Baseler Ausgabe, die von der vorigen verschieden ist, und von der man kein anderes Exemplar kennt. Die Rückseite der Blätter ist gleichfalls unbedruckt, die Folge aber ist unvollständig, und über die alte Anordnung läfst sich nichts feststellen. Die deutschen Überschriften sind mit abweichenden Charakteren, nämlich aufrechtstehenden gothischen Lettern, gedruckt. In den Benennungen kommen orthographische Verschiedenheiten vor, das jüngste Gericht ist hier *„das letzst Urteil Gottes“* benannt, über dem Wappen des Todes steht: *„Gedenck das end“*, was bereits mit der Bibelfstelle, die in den späteren Ausgaben darüber steht: *„memorare novissima“* etc., übereinstimmt. Der Sterndeuter ist hier bereits vorhanden. Aus diesen beiden Umständen folgt, dafs diese Ausgabe später als die vorige ist.

Aeufsere Angaben über die Zeit der einen wie der andern fehlen, aber der Geist der Blätter giebt einen Wink. Die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege spricht sich deutlich in ihnen aus. Dies

würde auf die Jahre 1524 und 1525 deuten, und in der That kommen auch die sicher gleichzeitigen Initialen mit Todesbildern zuerst in Drucken des Jahres 1524 vor. Zogen auch die Gefahren an Basel vorüber und wufste die Klugheit des Rathes und der eidgenössischen Gesandten die aufrührerischen Bauern, welche am 3. Mai 1525 gegen die Stadt zogen, zu beschwichtigen, so ging es im Baseler Bisthum, im Breisgau und Elfsaß desto wilder zu, und Nachrichten von allerlei Greuel und Blutvergießen langten von allen Theilen des Reiches an.

Dafs die Zeichnungen jedenfalls beendet waren, ehe Holbein im Spätfommer 1526 Basel verließ, geht aus folgendem hervor. Die reiche Todtentanz-Sammlung im Kupferstichcabinett des Berliner Museums enthält Copien nach dreiundzwanzig Blättern der Holzschnittfolge, in getuschten Federzeichnungen auf bräunlich grundirtem Papier runden Formates, etwa fünf Zoll im Durchmesser. Die Copien sind treu, wenn auch vergrößert, und nur insofern abweichend, als die Änderung des Formates es mit sich brachte. Derb, aber mit Verständniß ausgeführt, scheinen sie Entwürfe für kleine Baseler Glasmalereien zu sein. Sie sind nur nach Originalen, die schon in den ersten Probeabzügen vorkommen, gemacht¹⁾. und ebenso ist zu erkennen, dafs sie nicht nach Zeichnungen, sondern nach den Holzschnitten selbst gefertigt sind, sonst würden sie ja von der Gegenseite sein müssen und könnten auch schwerlich Hans Lützelburger's Monogramm auf dem Blatte der Herzogin zeigen. Auf dem vierten Blatt mit dem Kaiser, steht nun aber über dem Throne die Jahrzahl 1527.

Elf Jahre später, gleichzeitig mit den Bildern des Alten Testaments, kam die erste Ausgabe der Todesbilder in Lyon bei den Brüdern Trechfel heraus. Es waren einundvierzig Blatt, ohne Titel über den einzelnen Bildern, dafür aber mit lateinischen Bibelstellen und mit französischen Versen des Gilles Corozet, welche für spätere Ausgaben durch Luther's Schwager Georg Ömmel oder Aemilius in das Lateinische übertragen wurden. Die Reihenfolge der Blätter war 1538 eine andere geworden; die Geistlichen waren von den Laien, die Männer von den Frauen nicht mehr geschieden. Auf den Papst folgte, wie in beiden Baseler Wandbildern, der Kaiser. In dieser Reihenfolge, die in der Zusammenstellung der Blätter oft höchst sinnreich ist, werden wir später die einzelnen Bilder betrachten. Die Abdrücke zeigen nicht jene Schwärze der Baseler Probedrucke, sondern einen blässeren Ton; sind aber gleichfalls mit höchster Sorgfalt hergestellt, wie es die zarte Arbeit der Stöcke erheischt.

¹⁾ Vgl. das Verzeichniß der Werke, Holzschnitte Nr. 92—149. Schlufs. — Ebenda über die angeblichen Originalzeichnungen.

Eine lange französische Vorrede geht voraus, mit der Überschrift: *A moult reverende Abbessse du religieux couvent S. Pierre de Lyon, Madame Johanne de Touszele, Salut dun vray Zele.* Das Kloster Saint-Pierre les Nonnains, als dessen Äbtissin die Angeredete genannt wird, war ein altes, berühmtes Stift, dessen Damen damals durch ihre Geburt und ihren Reichthum, aber auch durch ihren Mangel klösterlicher Disciplin und durch die Opposition, welche sie dem Bischof machten, bekannt waren¹⁾. Der Autor der Vorrede hat zwar seinen Namen nicht unterzeichnet aber hinreichend angedeutet; es ist Jean de Vauzelles²⁾, einer der drei berühmten Brüder Vauzelles, welche damals in dem literarischen Leben von Lyon eine große Rolle spielten³⁾. »D'un vray zelle« war seine gewöhnliche Devise, die auch bei anderen Schriften vorkommt; dann erinnert er auch gleich Eingangs die Äbtissin, wie, bis auf ihren Anfangsbuchstaben T, ihr Vor- und Zuname dem feinen völlig gleich sei⁴⁾. Jean de Vauzelles war Pfarrer von Saint-Romain zu Lyon und Prior von Montrottier; er ist als Dichter, Gelehrter und als Autor wie Übersetzer religiöser Schriften bekannt.

Seine Widmung hat den Schriftstellern, die sich mit den Todesbildern beschäftigten, viele Verlegenheit und großes Kopfzerbrechen durch folgende Stelle verursacht: »*Donc retournant a noz figurées faces de Mort, tresgrandement vient a regretter la mort de celluy, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures, avançantes autant toutes les patronées iusques icy, comme les peintures de Apelles ou de Zeufis surmontent les modernes.*« — »Denn«, um deutsch fortzufahren, »seine Todesbilder, mit ihren in ernste Reime gebrachten Beschreibungen, flößen den Beschauern solche Bewunderung ein, daß sie die Todten wie lebend, die Lebenden wie todt vor sich zu sehen glauben. Darum scheint mir, daß der Tod befürchtet hat, dieser treffliche Maler möge ihn so lebendig malen, daß er nicht mehr als Tod befürchtet werde, und daß der Künstler selber sich dadurch unsterblich mache. Deshalb kürzte er seine Tage so sehr, daß er mehrere Bilder die er schon gerissen, nicht vollenden konnte. Darunter auch das Bild

¹⁾ Histoire de la ville de Lyon ancienne et moderne . . . par le R. P. Jean de Saint-Aubin de la compagnie de Jesus. Lyon, 1666. p. 211. 349. — Monfalcon I. p. 612.

²⁾ Zuerst erkannt von Langlois, II. S. 89. Kein deutscher Schriftsteller hat auf diese Notiz des schon 1851 erschienenen Buches Rücksicht genommen. — Vergl. auch Ambr. Firmin Didot, 54 f.

³⁾ Bregnot du Lut et Pericaud aîné, Biographie Lyonnaise. Paris et Lyon 1839. p. 308. — (Pernetti) Recherches pour servir à l'histoire de la ville de Lyon. 1757. — Le P. de Colonia de la compagnie de Jesus, Histoire littéraire de la ville de Lyon . . . 1730.

⁴⁾ Lequel bon JESVS non sans diuine prouidence vous a baptisée de nom et surnom au mien unifonamment consonant, excepté en la seule tette de T. lettre, par fatal secret, capitale de votre surnom: pour autant que c'est ce caractère de thau, tant célèbre chez les Hébreux et vers les Latins, pris à triste mort . . .

des herabgeschleuderten und unter seinen zerfchellten Wagen gequetschten Fuhrmanns. Da haben die Räder und die Pferde sich so schrecklich überstürzt, dafs es ebenso grauenvoll ist, ihren Fall zu sehen, als ergötzlich, die Gier eines Todes zu beobachten, der hinterrücks mit einem Röhrchen den Wein aus einem eingestofsenen Fasse faugt¹⁾. An diese unvollendeten Darstellungen hat niemand die letzte Hand zu legen gewagt — ebensowenig wie jemand wagen möchte, den unvergleichlichen Regenbogen des Himmels zu berühren²⁾ — wegen der kühnen Zeichnung, Perspective und Schattirung, welche in diesem Meisterwerk so zierlich durchgeführt sind, dafs sie uns eine freudige Angst und eine melancholische Freude einflößen, traurig und ergötzlich zugleich³⁾.

Auf Holbein, den Erfinder, der damals noch lebte, kann sich die Stelle nicht beziehen; es ist kein Zweifel, dafs sie auf den Formschneider Hans Lützelburger geht. Dafs dieser schon 1526 gestorben, haben wir auf Grund neuer Forschungen erfahren⁴⁾, sein Tod war ohne Zweifel der Grund, dafs die Herausgabe der Bilder sich solange hinzog. Der Versuch, die schon vorgezeichneten Holzstöcke, die Lützelburger noch nicht geschnitten, in andere Hände zu geben, war bei den Bildern des Alten Testaments nicht gut ausgefallen und bei den noch feineren Todesbildern desto weniger zu rathen. Endlich entschlofs man sich, zu veröffentlichen was eben fertig war. Erst nach sieben Jahren kamen dann die noch fehlenden Darstellungen, von denen Vauzelles die eine schildert, hinzu; man hatte endlich einen geeigneten Formschneider aufgefunden, der seine Sache geschickt machte, obgleich er Hans Lützelburger nicht erreichte.

In jener Vorrede weist gerade die von den meisten Schriftstellern im modernen Sinne genommene und deshalb mißverständene Wendung

¹⁾ Hier hat der gelehrte Autor falsch gesehen; der Tod dreht den Knebel des Fasses auf.

²⁾ Vauzelles spricht von dem wirklichen Regenbogen und meint nicht, wie Manche gedacht haben, ein unvollendetes Werk.

³⁾ Car les histoires funebres avec leurs descriptions feuerement rithmées, aux aduifans donnent telle admiration, qu'ilz en jugent les morts y apparoiſtre tresviuement, et les vifs tresmortement representer, Qui me faict penſer, que la Mort craignant que ce excellent painctre ne la paignist tant viue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour celà luy meſme n'en deuint immortel, que a ceste cauſe elle luy accelera ſi fort ſes iours, qu'il ne peult paracheuer pluſieurs aultres figures ià par luy traiffées. Meſme celle du charretier froiffé, et eſpaulti ſoulz ſon ruyné charriot, Les roes et Cheualx duquel ſont là ſi eſpouentablement trebuchez, qu'il y à autant d'horreur a veoir la precipitation, que de grace a contempler la friandife d'une Mort, qui furtiuement ſucce avec vng chalumeau le vin du tonneau effondré. Ausquelles imparſaictes histoires comme a l'inimitable arc celeſte appellé Iris, nul n'a oſe impoſer l'extreme main, par les audacieux traictz, perſpectiues, et vmbraiges en ce chef d'oeuvre comprifes et là tant gracieuſement déliniées, que lon y peut prendre une delectable triſteſſe, et vne triſte delectation, comme en choſe triſtement ioyeuſe.

⁴⁾ Vergl. oben S. 194.

»la mort de celluy, qui nous en a icy imaginé si elegantes figures« ausdrücklich auf den Holzschnneider hin. Nicht von demjenigen, welcher die Bilder erfunden hat, ist hier die Rede. Imaginé, lateinisch Imaginatus, ist mit sculptus gleichbedeutend; ebenso ist auch Ymaginier, dasselbe wie Tailleur d'images, Bildhauer oder Bildschnitzer, also sculptor, was der gemeinfame lateinische Ausdruck für Bildhauer wie für Formschneider ist¹⁾.

Aber damit sind noch nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Den Gestorbenen, dessen Namen er verschweigt, nennt Vauzelles »paintre«; daß der Maler, der die Bilder erfunden, eine andere Person sei und noch lebe, ist mit keinem Worte angedeutet²⁾. War, wie man behauptet hat³⁾, der Verfasser so unwissend, daß er von Holbein nichts wußte und ihn der Formschnneider mit dem Maler in eine einzige unbekannte Größe zusammenschmolz? Möchte man auch dies — was bei einem Manne wie Vauzelles gar nicht denkbar ist — für möglich halten, so hätten es doch die Verleger nicht durchgehen lassen können, welche Bibelbilder und Todesbilder aus derselben Quelle erhalten hatten und erstere gleichzeitig mit Holbein's Namen erscheinen ließen, welchen Nicolaus Bourbon's lateinisches Carmen verkündigt. Warum geschah bei den Todesbildern nichts Ähnliches? Man hätte es so bequem gehabt, die im selben Jahre 1538 zu Lyon erschienene neue Auflage von Bourbon's »Nugae« brachte auch folgendes Epigramm:

De Morte picta a Hanso pictore nobili.
Dum mortis Hansus pictor imaginem exprimit,
Tanta arte mortem rettulit, ut mors vivere
Videatur ipsa: et ipse se immortalibus
Parem Diis fecerit operis huius gloria.

»Wie Meister Hans den Tod darstellt, da malt er ihn
So kunstvoll daß der Tod lebt, und der Maler selbst
Unsterblichen gleichsteht durch des Werkes Herrlichkeit.«

Scheinen nicht diese Verse wie gemacht, um den Todesbildern voranzugehen? Und gewiß waren sie auch zu keinem andern Zweck geschrieben; als sie fortblieben, ward ihre Pointe wenigstens in die Vorrede hinübergangen; die Wendung »ut mors vivere videatur ipsa« etc. hat man mit Recht in den Worten wiedererkannt: . . . la Mort craignant que ce excellent paintre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour celà luy mesme n'en deuint immortel.«

¹⁾ Dugange, Glossarium mediae et inf. Latin. »Ymaginatus«. — Glossaire français »Ymaginé«. In dieser Frage von M. Ambroise Firmin Didot (p. 57) citirt.

²⁾ Was für Fr. Douce der Hauptgrund war, um Holbein's Urheberchaft zu bestreiten.

³⁾ Sotzmann, Kunstblatt. 1836. S. 124.

Nur mit Absicht kann Holbein's Name hier verschwiegen worden sein, und der Grund davon ist nicht schwer zu durchschauen¹⁾, er liegt im satirischen Charakter der Bilder. In Lyon wurde jede Regung der Reformation von Bischof und Obrigkeit eifrig bekämpft, mit Anwendung der blutigen Ketzeredicté Franz' I.²⁾ An vielen dieser Todesbilder aber, namentlich an Blättern wie der Papst oder die Nonne, mochten streng katholisch Gesinnte Anstoß nehmen. Dies hätte um so bedenklicher sein können, wäre das Büchlein mit den Namen Holbein's aufgetreten, welcher damals am Hofe des protestantischen Königs von England lebte und ein Baseler Bürger war, ein Angehöriger der Schweiz, von woher die neuen Lehren eindringen. Deshalb wurde er mit keiner Silbe genannt, ja der Tod des Formschneiders wurde zu einer Wendung benutzt, welche das Publicum hinsichtlich des Urhebers auf eine falsche Spur führte. Und noch mehr, ein hochgeachteter Geistlicher und rechtgläubiger Schriftsteller mußte die Vorrede verfassen, die Äbtissin eines angesehenen Klosters, das unmittelbar unter päpstlicher Autorität stand³⁾, die Widmung annehmen. Wenn sie kein Ärgerniß nahmen, fiel auch für Andere der Vorwand dazu fort.

Den Kaiser, der über alle Lebendigen unbefiegbar seit dem Anbeginn der Welt herrscht⁴⁾, nennt Vauzelles den Tod in seinem Vorwort. Ihm schwebt hier die Auffassung des Künstlers vor, der sein großartiges Drama in Bildern mit dem Anfang der Welt beginnen läßt. Die vier ersten Blätter, dieselben, welche minder passend auch zu den »Bildern des Alten Testaments« verwendet worden sind, bilden eine Art von Exposition. Der Tod ist der Sünden Sold. Deshalb brachte der Maler des Großbaseler Todtentanzes eine Darstellung des Sündenfalls am Schluß an. Manuel entlehnte ihm diesen Gedanken, setzte aber weit passender den Sündenfall an den Beginn. Ihm folgt Holbein, der aber die Idee viel weiter ausführt. Den Anfang macht die Erschaffung der Eva, eine Composition, die wie ein Auszug jenes Bildes am Beginn von Adam Petri's Alten Testament scheint, ohne so schön wie dieses zu sein. Dann folgt der Sündenfall; die Schlange wie gewöhnlich mit menschlichem Kopf; Eva sitzt und Adam pflückt stehend die Frucht vom Baume; allerlei Thiere ringsum. Als hierauf der Engel die Schuldigen aus dem Paradiese jagt, springt der Tod neben ihnen her und macht auf der Laute zu ihrer Flucht Musik. Jetzt schafft Adam im Schweiß seines Angesichts; in der Ferne sitzt sein Weib halbnackt, mit dem Spinnrocken, und säugt ihr

¹⁾ Im Wesentlichen schon von Chatto (Treatise p. 439) erkannt.

²⁾ Monfalcon II. S. 660 f.

³⁾ Monfalcon I. S. 612.

⁴⁾ L'Imperatrice sur tous vivans invictissime dès le commencement du monde regnante.

Kind. Er selber rodet mühselig einen Baumstamm aus, und zur Seite gräbt, ihn nachäffend, der Tod.

Die Handlung selbst wird durch das Blatt *„Gebein aller Menschen“* eröffnet. Aus den Todtentanz-Wandbildern hat Holbein die Grippe vor dem Beinhaus, welche die Musik zum Tanz machen, herübergenommen. Grauenhafte Gestalten, zum Theil mit Leichentüchern behangen und mit Weiberhaube oder mit Cylinder-Filzhut, stimmen mit Pauken, Trompeten und Drehorgel ihren Kehraus an. Der Tod weiß es, wie er jeglichen Menschen am besten trifft. Auf dem Gipfel seiner Vermessenheit packt er den Papst, wie er einem Kaiser, der ihm knieend die Füße küßt, die Krone auf das Haupt setzen will. So hatte der Tod kurz vor Erfindung des Blattes Leo X. hingerafft, der wenige Jahre zuvor in Raphael's Stanzen sich selbst hatte malen lassen, wie er in der Rolle Leo's III., der Karl den Großen krönt, dem französischen Könige Franz I. die Kaiserkrone aufsetzt. Eine Gruppe vornehmer Geistlicher steht zur Linken des Thrones, vorn ein stolzer, weltmännischer Cardinal und hinter ihm ein Todtengrippe, das, ausstaffirt mit Hut und Kreuz, seine Haltung höhnend nachahmt. Eine Sirenegehalt trägt die Lehne des päpstlichen Stuhls, und hinter dem prächtigen Baldachin lauert ein Teufel, um die Seele des Hohenpriesters in Empfang zu nehmen, während ein zweiter Teufel, eine Bulle mit fünf Siegeln haltend, über den Geistlichen schwebt. Hier ging die Kühnheit der Satire so weit, daß man später sich damit vorfah. Die Kölner Nachschnitte lassen die Teufel fort, die venetianischen Copien hatten sie zwar anfangs, später aber werden sie herausgeschnitten und der Holzstock wird geflickt, was die Abdrücke deutlich sehen lassen¹⁾.

Der Kaiser dagegen hat sein Haus bestellt, als es zu Ende geht. Auch er thront im vollen Ornat, von seinen Räthen umgeben, aber er übt sein hohes Amt in würdigster Art. Der arme, gemeine Mann — eine köstliche Figur! — trägt ihm knieend seine Klage vor, und der Monarch wendet sich zornig gegen den vornehmen Bedrucker, der sich vergebens zu entschuldigen sucht²⁾. Dem Kaiser mit der vom Alter gebeugten Haltung, dem Schwert, dessen Spitze abgebrochen ist, und dem goldnen Vliefs, hat der vaterländische Sinn des Künstlers die Züge Maximilian's gegeben³⁾. Dagegen ist der König als Franz I. von Frankreich dargestellt; die Züge, namentlich die große, gerade Nase,

¹⁾ In Gliffenti's *Discorsi morali* . . . Venetia M.DCIX, wo fast sämtliche Copien wiederholt sind.

²⁾ Daß er ihm, wie Mafsmann (Text zu Schlotthauer's Copien, S. 77) behauptet, die Spitze des Schwertes in das Haupt geschleudert, kann ich nicht sehen. Was M. für die Spitze hält, ist der Hut eines der Umstehenden.

³⁾ Deshalb braucht das Bild nicht gerade, wie Mafsmann will, noch bei seinen Lebzeiten erfunden worden zu sein.

die Wendung des Kopfes, die Tracht sind trotz des kleinen Umfangs treu und charakteristisch; man wird sofort an das Tizian'sche Porträt im Louvre erinnert. Mitten im eitlen, irdischen Genuß ereilt den König das Verhängniß, in offener Halle, unter dem mit Lilien gezierten Baldachin, sitzt er an reich besetzter Tafel, unter die Dienerfchar aber hat sich der Tod eingeschlichen und füllt ihm die Schale.

Dem Cardinal, der in einer Weinlaube sitzt, reißt der Tod den Hut vom Kopfe, als er einen Ablassbrief aus den Händen giebt. »Wehe denen, die den Gottlosen Recht sprechen um Geschenke willen und das Recht der Gerechten von ihnen wenden,« lautet die Überschrift. Den Arm der Kaiserin, die vor der Pfalz mit ihren Ehrendamen stolz einhergeschritten kommt, ergreift ein todtcs Weib, mit dem Leichentuch wie mit einem Fürstenmantel umhüllt, und führt sie an das offene Grab, ihr zeigend: da mußt du hinein. Im Narrencostüm, das bei Hofe Freibrief hat, packt der Tod die Königin an der Hand, um mit ihr davonzuspringen. Umsonst schreit sie, wie ihre Begleiterin, laut auf vor Angst, und umsonst sucht der Cavalier mit verzweifelter Anstrengung sie frei zu machen.

Dieser Tod in Narrentracht ist eine der beiden Figuren, welche der Maler aus dem Großbaseler Gemälde entlehnt hat. Dort sprang der Tod in solchem Aufzuge mit dem Narren davon; Holbein's ironischer Geist hat ihn aber weit feiner verwendet.

»Ich werde den Hirten schlagen und die Schafe der Heerde werden sich zerstreuen,« steht über dem Blatt mit dem Bischof. In schöner Landschaft mit steilen Bergen, hochgelegener Burg und abendlicher Sonne nimmt das Gerippe den Arm des greisen Bischofs in den seinen. Und da ihnen der Oberhirt geraubt ist, zerstreuen sich die Unterhirten — zwischen ihnen ein Mönch — sowie die Schafe nach allen Seiten hin. Den Herzog, als er mit seinem Gefolge geschritten kommt, spricht ein Bettelweib mit ihrem Knaben an, und da er sich mitleidslos wcgwendet, packt ihn ein bekränztcs Gerippe am Hermelin. Darauf springt der Tod mit Mitra und Hirtenstab des feisten Abtes von dannen und zerrt ihn selber an der Kutte nach sich. Vergebens sträubt sich dieser und will ihm sein Brevier an den Kopf werfen. »Er wird sterben, der keine Zucht hatte, und wird ergriffen werden in der Fülle seiner Thorheit«. Einen Kranz von Schwertlilien auf dem Haupte, zieht der Tod die Äbtissin bei ihrem Scapulier aus der Klosterthüre nach sich, mag sie noch so angstvoll ihre Hände mit dem Rosenkranz falten, und mag auch die Pfortnerin laut um Hülfe schrein.

Den Edelmann packt das Gerippe am Mantel um ihn auf die Bahre zu schleudern, er greift unverzagt dem Feind nach der Kehle und erhebt das Schwert, aber solchem Gegner ist er nicht gewachsen; mit unwiderstehlicher Gewalt tritt der ihn an und hält ihn fest. Dem Domherrn

welcher mit seinem weltlichen Gefolge, Page, Hofnarr und Balconier, in die Kirchthür tritt, gefellt sich der Tod bei und zeigt ihm an der Sanduhr, seine Zeit sei abgelaufen. Der Richter, ein wohlbeleibter Herr mit gemeinem Gesicht, sitzt um Recht zu sprechen auf seinem Stuhle, aber den Armen läßt er unbeachtet und streckt die geöffnete Hand dem Reichen hin, der in den Seckel greift. Da klettert hinter ihm der Tod empor und bricht ihm selbst den Stab. Auf der Gasse mit ihren Giebelhäusern finden wir den Fürsprech (noch jetzt das schweizer Wort für Advokat). In der Ferne ein zerlumpter und verzweifelter Mann, den er um Hab und Gut gebracht. Jetzt zahlt ihm ein Bürger fein Honorar aus, und zugleich steht der Tod dabei, wirft ihm auch ein paar Goldstücke seines Sündenlohnes höhnend in die Hand, und hält dabei das Stundenglas, das ihn abrufft, in die Höhe. Dem Rathsherrn bläst ein Teufel in's Ohr, so dafs er in die Verhandlung mit einem Vornehmen verfenkt, des Armen nicht acht hat, der ihm vergeblich die Hand an die Schulter legt und um Gehör fleht. Doch der Tod mit Sanduhr und Grabscheit hat sich ihm in den Weg geworfen; — bis hierher und nicht weiter. Solche Mahnung mochten jene Tage der Aufregung im Mai 1525 hervorrufen, in welchen die Bauern ihre dringenden Beschwerden vor den Rath von Basel brachten, und Frieden oder Aufruhr von dessen Entscheidung abhing.

In der Kirchenhalle ist die andächtige Menge versammelt, Männer und Weiber scharen sich um die Kanzel, um auf Gottes Wort zu hören, auch Einer, der seinen Kirchenschlaf hält, ist natürlich dabei. Wie geschickt weifs der Prädicant seine Lehre vorzutragen, wie spricht seine Gleisnerei aus den Zügen des Gesichts und aus den Geberden der Hände! Aber noch Einen Prediger giebt es, dessen Mahnung erschütternder wirkt. Mit der Stola angethan steht hinter dem Redner der Tod auf der Kanzel und hebt eine Kinnlade in der Hand empor, um ihn niederzuschlagen, noch ehe er Amen gesagt hat. »Wehe denen, die Böses gut und Gutes böse heissen, die aus Finsternifs Licht und aus Licht Finsternifs machen, die bitter in süfs und süfs in bitter wenden.« — Über die Gasse schreitet der Pfarrer hin, um das Sacrament einem Sterbenden zu bringen, doch auch er ist ein sterblicher Mensch; als sein Sakristan, mit Glöcklein und Laterne geht der Tod vor ihm her.

Von allen Geistlichen bleibt der Pfarrer also fast allein von der Satire verschont. Die Dorfpfarrer sowie die niedere Geistlichkeit in den Städten, die am wenigsten äufsere Vortheile genossen und die meisten kirchlichen Pflichten hatten, dazu von den Mönchen besonders benachtheiligt wurden, erwiesen sich eben vorzugsweise zugänglich für die Reformation¹⁾. Desto

¹⁾ C. Hagen II. 165 f.

schlimmer ergeht es dem Mönch; gerade als seine Büchse und sein Bettelsack recht gefüllt sind, hält ihn das Gerippe mit wildem Hohn an der Kapuze fest, und die Überschrift redet von denen, die in der Finsterniß sitzen und im Schatten des Todes. Gegen die Bettelmönche regt sich schon lange vor dem Ausbruche der Reformation der Spott am heftigsten. Im »Doten dantz mit figuren« aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts¹⁾ werden der »gude« und der »bose monich« unterschieden, und dieser kommt gleich hinter dem »Diep«.

In ihrer Zelle zeigt uns Holbein die junge Nonne, die mit dem Rosenkranz am Altar kniet und doch zugleich auf das Lautenspiel des Buhlen hört, der auf ihrem Bette sitzt; aber hinter ihr steht ein scheußliches todttes Weib und löscht die Kerze aus. »Es giebt einen Weg, der dem Menschen recht scheint, doch sein Ende führt zum Tode«. Willkommener ist der Tod dem alten Weibe, das, einen knöchernen Rosenkranz betend, sich mühsam am Krückstock hinschleppt; jubelnd und bekränzt nimmt er ihren Arm, als wollte er sie zum Tanze führen, und ein anderes Gerippe springt musizirend voraus.

In seinem Studirzimmer sitzt der Arzt am Pult, da führt ihm der Tod den hinfalligen Kranken zu. Hoffnungslos blickt der Doctor diesen an und giebt ihm keinen tröstlichen Bescheid, das spiegelt sich deutlich in den Zügen der Beiden. Aber höhrend grinst ihn der Tod an; »Arzt, hilf dir selbst!« scheint er ihm zu sagen, — du bist ebenso sicher mein als der Andere! Dies Blatt ist nicht nur durch das Sprechende in Köpfen und Händen, sondern auch durch die Ausführung des Beiwerks bewundernswerth, der runden Fensterscheiben in Bleifassung, der Bücher und Flaschen auf dem Brett, des ruhenden Hundes im Vordergrund. Ebenso hoch steht das nächste durch die Behandlung der schönen Architektur und der reichen Renaissancemöbel. In seinem Prachtzimmer sitzt der Sternseher, in das Studium des Himmelsglobus versenkt; da kommt der Tod und hält ihm einen Schädel vor Augen als einen Gegenstand, der gleichfalls der Betrachtung werth sei. »Künde mir, wenn du Alles weißt, wußtest du, daß du würdest geboren werden und kanntest du die Zahl deiner Tage?«

Zu dem Reichen, den wir zwischen Truhen und Geldfäcken im festen Gewölbe mit dem doppelt vergitterten Fenster treffen, hat sich der Tod an den Zahltsch gesetzt und greift in die Goldhaufen hinein. Jammern erhebt jener die Hände, denn ihm feinen Mammon und sein Leben rauben ist für ihn Eins. »Du Narr, diese Nacht wird man deine Seele von dir fordern, und wess wird es sein, was du bereitet hast?« Den Gefahren

¹⁾ Berlin, Bibl. Incun. 15537 M. — Mafsmann Lit. d. T. p. 85 Nr. 2, p. 89 f.
Woltmann, Holbein und seine Zeit.

des Meeres ist der Kaufmann entronnen, er ist im Hafen bei seinen Kostbarkeiten und ausgeladenen Waarenballen beschäftigt, da ergreift der Tod den Ahnungslosen beim Schopfe und zerrt ihn am Kleide fort. Als dritter dieses Kleeblattes, das den vergänglichen Gutern nachjagt, gefällt sich zum Geizhals und zum Kaufmann der Schiffer, der in keinem der alteren Todtentänze vorkommt, und dessen Einführung recht aus dem Geiste dieser Zeit der Seefahrten und Entdeckungsreisen stammt. Das Schiff treibt in höchster Gefahr, aus der Mannschaft ringen Einige verzweifelt die Hände, Andere wollen sich in das Meer stürzen, es jagen die Wolken, die Wogen überfluthen das Fahrzeug, das Segel ist vom Sturm zerrissen, und jetzt ist der Tod an Bord gestiegen und knickt den Mast.

Mit Kurafs und Schuppenpanzer angethan, tritt der Tod dem gewappneten Ritter gegenüber und rennt ihm, als er das Schwert zur Vertheidigung erhebt, die Lanze durch den Leib. Im Bauernkittel — der Dreschflegel liegt vor ihm auf dem Boden — verfolgt der Tod den stolzen alten Grafen und erhebt das Wappenschild um es ihm an den Kopf zu schleudern. Doch als freundlicher Begleiter führt er den armen alten Mann, ihm auf dem Hackbrett vorklimpernd, auf sein Grab zu. Der jungen Gräfin, welcher eben die Kammerfrau ihr prächtiges Oberkleid darreicht, ist der Tod bei der Toilette behülflich und legt ihr ein Halsband von Todtenbeinen um. Die Edelfrau wandelt traulich am Arme ihres Gatten einher, und schwört ihm: »Mich und dich trennt nur der Tod!«. Der aber tanzt schon, die Trommel schlagend, vor ihnen her, um sie beim Worte zu nehmen. — Diese Figur des Knochenmannes ist die zweite, welche Holbein aus dem Wandbilde des Predigerklosters entlehnt aber weit geistvoller verwendet hat. Dort sprang sie dem Waldbruder voraus.

In ihrem Bette wird die Herzogin überrascht, am Kleide zieht sie ein Gerippe herab, während ein zweites dazu fiedelt — ein schreckliches Erwachen! Auf öder Strafe zieht der Krämer mit hochbeladener Kiepe, das Schwert zur Seite, den Hund neben sich, über Land, da zerrt ihn etwas am Ärmel. »Halte mich nicht auf, mein Weg ist weit,« scheint er sagen zu wollen; aber der ihn packt, ist der Tod. Und ein zweites Ge-

spenst, lustig auf dem Trumscheid spielend, springt daneben her. In freundlicher Gegend mit dem Blick auf Dorf und Hügelland bei untergehender Sonne trifft der Tod den Ackermann am Pfluge und treibt ihm die Pferde an. Dem armen Weibe, das in verfallener Hütte sein spärliches Mal kocht, raubt er das jüngste Kind. »Der Mensch vom Weibe geboren« — lautet die Bibelstelle — »lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, gehet auf wie eine Blume und fällt ab, und fliehet wie ein Schatten«.

Wie bereits in den Probedrucken, war auch in den ersten Auflagen aus Lyon dies das letzte der eigentlichen Todesbilder vor den beiden Schlufsblättern. Seit 1545 kamen die später vollendeten Bilder hinzu. Der Soldat auf dem Schlachtfelde erhebt seinen Zweihänder und kämpft mit dem Tode, der mit einem Knochen auf ihn losgeht. Sie stehen über Leichen, und fern über die Hügel führt schnellen Schrittes ein zweiter Todter, die Trommel wirbelnd, neue Scharen ihrem Schicksal zu. Es folgen die Spieler; der erste hat gewonnen und streicht sein Geld ein, der zweite hat verloren und flucht, da kommt der Teufel, den er gerufen und packt den dritten am Schopfe, und von der andern Seite fährt der Tod dazwischen, würgt seinen Mann an der Kehle und ruft dem Teufel zu: Erst komme ich! Sandrart bemerkt, daß die Blättchen den Michelangelo da Carravaggio zu seinen berühmten Spielergemälden angelegt. Dann der Säufer; Männer und Frauen sitzen beim wüsten Gelage, einem von ihnen, einem aufgeschwemmten Patron, gießt der Tod einen Krug Weines in die Gurgel. Unter diesen nachträglich hinzugekommenen Bildern befindet sich auch dasjenige mit dem Narren, welcher ehemals in den von lebenden Personen dargestellten Schauspielen des Todtentanzes eine hervorragende Rolle spielte¹⁾. Auch als diese nicht mehr aufgeführt zu werden pflegten, hatte sich jene Episode vom Streit des Todes mit dem Narren gesondert erhalten und kam bei Volksbelustigungen als eine pantomimische Darstellung vor. Aus England namentlich haben wir Kunde, daß dieser Brauch selbst bis in das vorige Jahrhundert blieb; des Narren Anstrengungen und Ausflüchte, um dem Tode zu entfliehen, der schließlich doch seiner Herr wurde, bildete den Gegenstand. An solche Darstellungen dachte Shakspere bei jenen Versen in »Maß für Maß«²⁾.

» Merely thou art Death's fool;
For him thou labourst by thy flight to shun,
And yet runst towards him still »

» du bist nur Narr des Todes,
Denn durch die Flucht strebst du ihm zu entgehen,
Und rennst ihm doch nur zu.« — —

¹⁾ »Sur le personnage du fou«. Langlois I. p. 253—261.

²⁾ Act III. Sc. I.

Auch im Holbein'schen Bilde ist der Narr thöricht genug, um zu meinen, daß er dem Tode entwischen kann. Er springt zur Seite, sucht ihn durch seine Bewegungen zu täuschen und schwingt den Kolben, um dem Gegner unversehens einen Schlag zu versetzen. Und dieser scheint auf sein Spiel einzugehen, hüpfte neben ihm her, auf dem Dudelsack pfeifend, hat ihn aber unvermerkt am Kleide gefaßt, um ihn nicht wieder loszulassen.

Es folgt der Räuber, der sammt dem Spieler schon im »Toten dantz mit figuren« vorkommt, während der Säufer Holbein's eigene Idee war. Im Walde überfällt jener das Marktweib und will ihr den Korb, den sie auf dem Kopfe trägt, entreißen, schon hat aber ein Stärkerer, der Tod, ihn selbst am Kragen gepackt. Dann kommt der Blinde, dem der Tod als verrätherischer Führer dient, ihn vorwärts zerrend über Stock und Stein. Darauf eine völlig neue Episode, der Fuhrmann, das Bild, welches Lützelburger, nach Vauzelles' Angabe, unvollendet gelassen. Der mit Weinfässern beladene Wagen ist auf dem bergigen Pfade gestürzt. Das zweite Pferd ist gefallen, während das erste noch vorwärts trabt, die Achse ist gebrochen, ein Gerippe läuft mit einem Rade davon, während ein zweites hintenauf geklettert ist und den Knebel eines Fasses aufdreht. Jammern und händerringend steht der Kärner dabei und schaut dies Bild der Zerstörung. Im nächsten Augenblick aber wird er selber in den Sturz verwickelt sein.

Den Schluß bildet — in kühner Erfindung — der Sieche und Elende. Ausgestoßen aus den Häusern, geflohen von den Menschen, sitzt er auf der Streu und fleht den Tod herbei, doch auch der bleibt von ihm fern. Fürchterlicher kann der Hohn nicht zugespitzt werden. Es ist das ein Anklang an die Legende vom ewigen Juden, der auch sonst in Sagen wiederkehrt. Auch im Triumph des Todes zu Pisa fahen wir die Krüppel und Bettler den Tod vergebens um Erlösung flehen. Und verwandte Gedanken vom Tode, der die Rufenden seines Kommens nicht würdigt, tauchen schon im Alterthum auf; vielleicht hatte Holbein davon etwas durch seine gelehrten Baseler Freunde erfahren, wenn er auch nichts von jenem Bruchstück des Aeschylus¹⁾ wußte, der den Philoktet sagen läßt:

ὦ Θάνατε παῖον, μὴ μ' ἀτιμώσης μολεῖν
μόνος γὰρ εἰ σὺ τῶν ἀνηέστων κακῶν
ιατρός ἄλγος θ' οὐδὲν ἄπτεται νεκροῦ.

»Erlöser Tod, verschmäh' mich nicht, geh' nicht vorbei!
Arzt aller Übel, alles Unerträglichen
Bist du allein, die Todten packt kein Weh' mehr an.«

¹⁾ Fragm. 250 (Nauck), citirt von Julius Lessing a. a. O.

Zwei neue Todesbilder bringt Jean Frellon's Ausgabe von 1562, also neunzehn Jahre nach Holbein's Tode. Dennoch sind beide sicher von ihm erfunden, was der ganze Charakter, die Zeichnung, auch das Costüm beweisen. Gewiß hatte Holbein sie viel früher in Basel auf den Holzstock gezeichnet, sie gehören sogar wahrscheinlich zu den allerersten Blättern, denn sie zeigen den Einfluß älterer Todtentanzbilder deutlicher als die übrigen. Holbein aber mag sie damals unterdrückt haben, weil ihr milder, wehmüthiger Charakter zur kühnen Leidenschaftlichkeit und herben Ironie der anderen Bilder nicht paßt¹⁾. Sie enthalten die junge Gattin und den jungen Gatten; jene mit bräutlicher Krone geschmückt, reibt sich weinend die Augen, als der Tod sie bei der Hand nimmt; ein hochzeitlicher Lautenspieler geht nebenher. Ihr Gatte legt die Hand auf das Herz und fleht das Gerippe, das ihn entführt, in rührender Weise um Frist. Man denkt an den verliebten Protefilaos bei Lucian²⁾, der von Pluto Rückkehr auf kurze Zeit zu seinem jungen Weibe erbittet, welches er unmittelbar nach der Vermählung in der hochzeitlichen Kammer zurückliefs. Auch die französische »*danse macabre des hommes et des femmes*« bietet Vorbilder, indem sie »*l'amoureux*« und »*la jeune mariée*« enthält. Die Braut trägt ein Kleid mit schmalen röhrenartigen Parallelfalten, eine Schweizertracht, die bei Holbein öfters vorkommt und sich in manchen Cantonen noch erhalten hat. Die enganliegende Tracht des Spielmannes erinnert noch an das fünfzehnte Jahrhundert und mag ein für feierliche Gelegenheiten üblich gebliebenes Berufskleid sein. Der Bräutigam ist ganz so angezogen wie der Liebhaber bei der Nonne auf dem früher besprochenen Holzschnitt. Der Tod, welcher ihn fortführt, erinnert an den Tod beim Ritter im Bilde des Predigerklosters. Die Hautlappen, welche ihm dort um das Bein hängen, scheinen Holbein das Motiv gegeben zu haben für die durchgetanzten Stiefeln, in welchen hier der Tod auf der Hochzeit erscheint.

Bei allen Ausgaben, schon in den ersten Baseler Drucken, bilden zwei Blätter den Schluß. Nach allen diesen Bildern des Entsetzens bringt der Künstler Frieden und Veröhnung durch das Blatt des Jüngsten Gerichtes, welches den Hinweis auf ein neues Leben und ein besseres Jenseits enthält. Der richtende Christus thront in himmlischer Glorie auf dem Regenbogen, die Weltkugel ist der Schemel seiner Füße. Das traditionell Katholische, wie die Fürbitter Johannes und Maria, ist fortgeblieben. Unten stehen im Kreise die Auferstandenen, Männer und Weiber, alle erheben preifend die Hände zu Gott. Nur Auserwählte, keine Verworfenen und Verdammten giebt es hier, ein Zug moderner Humanität,

¹⁾ Ähnlich urtheilt R. Weigel, Kunstlager-Katalog Nr. 20256, wo auch Copien.

²⁾ Todtengespräche XXIII.

der weit über die Grenzen protestantischer Lehre, ja weit über die ganze Auffassung der Zeit hinausgeht. Nur über Christi Schoofs ist ein Mantel geworfen. Die Heiligen im Himmel, wie die Auferstandenen auf der Erde sind völlig unbekleidet. »Geister haben keine Garderobe«, so hat Holbein wie Michelangelo gedacht, und zwar geraume Zeit vor dem jüngsten Gericht in der Siftina.

Den Schluß macht das Wappen des Todes. Zu den mittelalterlichen Vorstellungen vom Tode gehört auch diejenige, ihn als einen großen Heerführer anzusehen, und so kommt auch ein Feldzeichen ihm zu. Von des Todes Zeichen ist oft bei den mittelhochdeutschen Dichtern die Rede¹⁾, das Wappen des Todes hatten manche deutsche Künstler dargestellt, unter Anderen Dürer in einem seiner schönsten Kupferstiche, von dem wir früher sprachen. Holbein ordnet sein Todeswappen nach Art der Wappenschilder für Glasmalerei, die er zu entwerfen gewohnt war. Der zerfetzte Schild enthält einen Todtenschädel, durch dessen Zähne eine Schlange sich windet, die Helmzier wird gebildet von einer Sanduhr zwischen einem Paar von Todtenarmen, die einen Stein emporhalten, wie um zu sagen, daß über jedes Menschen Haupt ein solcher Stein schwebt, der jeden Augenblick zermalmend niederfallen kann. Zu den Seiten stehen ein Mann und eine Frau in stattlicher Tracht, er mit einem großen Federhut, sie gleichfalls mit einem Federschmuck im Haar und einer schweren Kette um den Hals. Offenbar hat Holbein hier sich selbst und seine Gattin abgebildet. Bedeutungslose Figuren an dieser Stelle anzubringen, hätte seinem Wesen nicht entsprochen, dagegen ist es ganz im Geiste der Zeit, daß der Künstler auf diese Weise sich selbst eine Stelle in einem größeren Werke anweist. Und wie er für seine sonst im Charakter so verschiedenen Todesbilder den Anfang des Reigens, das Beinhaus, aus dem Grofsbaseler Todtentanze aufnahm, so mochte er auch einen Anklang an den Schluß dieses Reigens beibehalten, der zuletzt des Malers Weib und den Maler selbst vom Tode ergriffen zeigt. In den Nachbildungen des Wandgemäldes finden wir zwar Hans Hug Kluber, welcher es im Jahre 1568 restaurirte, aber mochte er auch seine Tracht und seine Züge in das Gemälde, seinen Namen in die Unterschrift bringen, aller Wahrscheinlichkeit nach war doch das Motiv schon ein ursprüngliches, und von hier aus wurde auch Manuel angeregt, der sein Bildniß an das Ende des Berner Todtentanzes setzte. Die Gestalten des Holzschnittes sind freilich zu klein, als daß man ihre Aehnlichkeit mit den authentischen Bildnissen Holbein's und seiner Gattin mit Sicherheit nachweisen könnte. Doch glauben wir in der Frau mit großer Nase und starkem Nacken die

¹⁾ Grimm, D. Mythologic. S. 492.

Mutter aus Holbein's Baseler Familienbilde wiederzufinden, nur etwas jünger und minder nachlässig angezogen. Ebenso erinnern die Art des Stirnrunzelns und die starke Unterlippe uns an Holbein's jugendliches Bildniß mit dem rothen Hut. Nur ist ihm unterdeffen der Bart gewachsen, und das schlichte Haar hat er sich kräufeln lassen, wie es damals Mode war, und wie wir es zum Beispiel auch auf Dürer's Bildnissen finden. Nur wenn wir in diesen Gestalten den Maler und sein Weib erblicken, können wir den geistigen Inhalt des Blattes verstehen. Auf den Helm des Wappens stützen beide sich mit einer Hand, der Maler blickt aus dem Bilde heraus, er scheint zu reden, scheint dem Beschauer noch einmal zurückzurufen, was er ihm in diesen Bildern gepredigt habe, die lebhafteste Gebärde seiner Hand unterstützt eindringlich seine Mahnung, und der schwermüthig-sinnende Ausdruck der Frau zeigt den Eindruck, den diese Mahnung hervorbringt. »Gedenck das end«, »*Memorare novissima*«, steht ja — wie wir sahen — in den späteren Ausgaben darüber.

Die Ausgabe von 1545, welche die eigentlichen Todesbilder um acht neue vermehrte, brachte außerdem noch vier andere Blätter gleichen Formates mit spielenden Kindern hinzu, welche vor dem jüngsten Gericht eingefügt wurden: Knaben mit Waffen, mit den Emblemen der Jagd, andere mit Weinlaub bekränzt einherziehend, oder Trophäen und Prachtgefäße schleppend. Drei reichere Gruppen ähnlichen Charakters fügte die Ausgabe von 1562 bei: Knaben im Triumphzuge oder auf allerlei Instrumenten musizirend.

Dafs diese ebenfalls von Holbein gezeichnet sind, unterliegt keinem Zweifel. Sie stimmen völlig mit den prächtigen Knaben auf der späteren Illustration dieses Buches, dem Entwurf zur Uhr aus Holbein's letztem Lebensjahre, überein, und sind von einer Anmuth und Schönheit in Form und Bewegung, welche an Kinderdarstellungen Raphael's erinnern¹⁾.

Aber was sollen diese freundlichen Darstellungen zwischen den Todesbildern? Dafs sie mit Holbein's Willen und Absicht ihnen eingereiht worden sind, läßt sich nicht feststellen, da erst eine Ausgabe, welche zwei Jahre nach seinem Tode erschien, sie bringt. Vielleicht war ihre Bestimmung eine verschiedene, und sie hatten mit den Todesbildern keinen Zusammenhang, was trotz übereinstimmenden Formates dadurch wahrscheinlich wird, dafs ihre Umräumung nur durch eine einfache Linie und keine doppelte, wie bei diesen, gebildet wird. Die Verleger befaßten eben die Zeichnungen, wußten nichts Weiteres über ihre Bestimmung und

¹⁾ Das gleiche Urtheil fällt Mr. Wornum, p. 181. Die Übereinstimmung mit Zeichnungen ähnlichen Inhalts von Raphael ist in der That schlagend.

fügten sie nach Holbein's Ableben den Todesbildern bei, um sie zu verwerthen. Der französische Poët machte grämlich-ascetische Verse dazu, Bibelstellen ähnlichen Inhalts wurden ausgefucht, und nun galten diese reizenden Darstellungen als Allegorien des falschen Wahnes, der Bauchdienerei u. dgl. Das thut dem Geiste, den die Bilder selbst athmen, Gewalt an.

War aber Holbein in der That gewillt, sie den Todesbildern beizufügen, so leitete ihn jedenfalls eine ganz andere Idee. Hatte er, der Schöpfer des grossen tragischen Gedichtes über das Thema »Alles ist eitel«, wirklich so viel von der Auffassung des Alterthums erfahren, war seine Anschauung in einem solchen Grade modern, daß er vor die Mahnung an das Jenseits noch eine andere Mahnung setzte und auf frohe That, auf heitern, harmlosen Genuß des Lebens hinzudeuten wagte? Wollte er sagen, wie das Horaz dem Freunde in jener Ode zurief: »Säume nicht! lang zu hoffen und zu harren verbietet uns des Lebens kurzes Maß. Jetzt ist es Zeit, die schöne Last von Blumen und grüner Myrthe auf das Haupt zu setzen. Genieße Spiel und Freude, Jugend und Liebe, ehe die Nacht dich drückt!«

Noch ein Wort von jenen meisterhaften Initialen mit Todesbildern, welche in Baseler Drucken vielfach verwendet und auch zu unserer Zeit durch Loedel's treffliche Copien verbreitet worden sind. Sie beginnen mit dem »Gebein aller Menschen«, schliessen mit dem jüngsten Gericht, dazwischen die eigentlichen Todesbilder. Manche scheinen glückliche Auszüge aus den grösseren Holzschnitten zu sein, wie die auch in unserem Buche verwendeten Initialen, das prachtvolle X mit dem Spieler, das O mit dem Mönch, den das Gerippe schnellen Schrittes am Scapulier nach sich zieht. Ein hübsches Seitenstück hierzu ist Q, die Nonne, die der Tod an der Hand führt, ihr in Mönchs-Verkleidung gravitatisch voraus schreitend. W, der Tod mit dem Waldbruder, zeigt ein Motiv, das zwar im Grossbaseler Gemälde, aber nicht in Holbein's Holzschnittfolge vorkommt, und ist ebenfalls vortrefflich. Viel besser als das Bild der grösseren Folge ist R mit dem Narren, der thöricht genug ist, sich mit dem Tode balgen und ihm entwischen zu wollen. Er läuft unanständig entblößt und mit nackten Beinen einher, der Tod hat Stiefeln angezogen, ihn zu höhnen. Neu sind V, der Reiter, hinter dem sich der Tod auf das Pferd gesetzt, wie »die schwarze Sorge« bei Horaz, und besonders S, der Tod, der sich neben die Buhlerin gesetzt hat und sie umschlungen hält, also eine Darstellung, wie wir sie schon bei Manuel fanden, vom Liebesgenuss, der das grauenvolle Verhängniß birgt¹⁾.

¹⁾ Vergl. die Holzschnitt-Copien einiger Buchstaben in diesem Buche.

Die unüberwindliche Macht und Nähe des Todes gilt zwar für alle Zeiten, aber Holbein hat um so eindringlicher von ihr geredet, indem er ihre Schrecknisse mitten in die Gegenwart versetzte. Die Gestalten, die Tracht, die ganze Umgebung, das Geräth und Beiwerk gehören seinen eigenen Tagen an, ja auch in den Situationen selbst, im Auftreten, Handeln und Sich-Geben aller Personen spiegeln sich Sitte und Charakter der Zeit. Aber noch mehr: der bewegende Geist der ganzen Epoche geht durch die Bilder hin, das Ringen nach Freiheit, an welchem sich alle frischen Elemente in Deutschland damals betheiligen, offenbart sich in ihnen; das zeigt vor Allem die satirische Seite dieser Todesbilder, in religiöser wie in politischer Hinsicht. Wir wiesen bei den einzelnen Blättern auf diese hin und wollen hier nochmals kurz und zusammenfassend daran erinnern. Erstens tritt Holbein als Kämpfer für die Reformation auf, Teufel läßt er auf die Seele des Papstes lauern, gegen die Geistlichkeit, von ihrem ersten bis zum letzten Vertreter schnellt er die schärfsten Pfeile des Unwillens und des Spottes ab, mitten in Vermessenheit und Überhebung, in Gleißnerei, Trägheit und Wohlleben, in Verdummung, Habsucht und Unsittlichkeit werden sie vom Verhängniß ereilt. Ebenso entschieden prägt sich die demokratische Bewegung der Zeit aus, die in den Bauernkriegen ihren Gipfel erreichte. Nicht nur, daß der Tod dem Grafen im Gewande eines aufrührerischen Bauern entgegentritt, sondern eine verwandte Gefinnung geht überall durch. In ruhiger und rechter Ausübung ihres Berufes fallen meist nur die geringen Leute, wie Krämer und Ackermann, dem Tod in die Hände, und die darüberstehenden Bibelstellen, dort: »Kommt her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid«, hier: »Im Schweisse deines Angesichtes sollst du dein Brod essen«, scheinen den Tod fast als Wohlthat anzusehen. Dagegen werden die Mächtigen und Vornehmen, Herzog, Rathsherr, Richter, gepackt, als sie der Armen und Geringen nicht achten oder sich zu deren Ungunsten von den Reichen bestechen lassen. Und die, welche mit dem Schwerte Gewalt üben, Ritter und Kriegermann, fallen durch die Gewalt dessen, der noch stärker ist als sie. Endlich spricht Holbein's Satire auch seine deutsche Gefinnung durch die Art, wie er den deutschen Kaiser und den französischen König einander gegenüberstellt, aus.

Schon in den Todtentänzen des Mittelalters sehen wir das komische Element sich mehr der Ironie zuneigen, als dem reinen Humor. Bei Holbein hat vollends die Ironie die Alleinherrschaft gewonnen, eine Ironie in durchaus modernem Sinne, die, wie bei Shakspeare, einer gesteigerten tragischen Wirkung dient. Und an Shakspeare erinnert Holbein überhaupt, wie er uns in den Todesbildern erscheint. Dieselbe erschütternde Wirklichkeit aller Handlungen und Gestalten, welche selbst da, wo das phantastische Element hineinspielt, nicht minder wirklich scheint, dieselbe

Fähigkeit, Leidenschaft und Bewegung auf das Höchste zu steigern, dieselbe runde und volle Charakteristik der einzelnen Persönlichkeit, und dann diese souveräne Herrschaft des künstlerischen Geistes über alle Lagen des Lebens, alle Verhältnisse der Welt, endlich auch die Alleinherrschaft des rein Menschlichen in jedem Handeln und Empfinden, die namentlich von allen religiösen Voraussetzungen frei sind. Was ist von dem Ascetisch-Kirchlichen der früheren Todtentänze bei Holbein übrig geblieben, mag immerhin das dichterische Motiv der Einleitung wie des Schlusses aus der christlichen Lehre geschöpft sein! Aber diese erhabene Ironie, wie sie hier vorwiegt, läßt, wenn auch das religiöse Element fernbleibt, desto mächtiger das sittliche hervortreten. Wie gewaltig offenbart es sich in dieser Schadenfreude des Todes, der sich durch keinen irdischen Glanz und Schimmer blenden, keinen gleisnerischen Schein der Heiligkeit betören läßt, Macht und Hoheit gerade da, wo sie sich am grössten fühlen, stürzt, und den Sünder, der keine irdische Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift.

Dieser Geist machte Holbein's Todesbilder so populär, liefs der ersten Ausgabe in Lyon eine neue Auflage nach der anderen folgen, rief zahllose Copien und Nachahmungen hervor. In Holzschnitt und Kupferstich wurden die Blätter nachgebildet, gut oder schlecht, mehr oder minder treu. Im bischöflichen Palaß zu Chur wurden sie in Wandgemälden copirt. Selbst die Plastik bemächtigte sich ihrer. Es kommen, noch aus dem 16. Jahrhundert, meisterhafte farbige Wachs-Bossirungen nach einigen dieser Scenen vor¹⁾. Auch in den folgenden Jahrhunderten verliert sich die Theilnahme für die Bilder nicht und steigert sich namentlich in unserer Zeit, ruft Copien hervor und läßt Anklänge an sie bei allen Behandlungen ähnlicher Gegenstände auftauchen. Auch bei völlig freien künstlerischen Schöpfungen verleugnen solche sich nicht. Wieviel hatte namentlich Alfred Rethel, als er seinen grosartigen Todtentanz aus dem Jahre 1848 und jene noch höher stehenden Blätter »der Tod als Erwärger« und »der Tod als Freund« schuf, der Anregung Holbein's zu verdanken!

Ein ganz bestimmter Zeitpunkt mit seinen Ideen und Ereignissen spiegelt sich in Holbein's Todesbildern, Bewegungen, die seine Heimat angingen, prägten sich in ihnen aus. Dennoch sind sie erst viel später und zwar im Auslande in die Öffentlichkeit gedrungen. Der Geist, der sie erfüllt, ist nicht an jene zeitlichen und localen Voraussetzungen gebunden, um seine Wirkung zu thun. Holbein's Bilder des Alten Testaments wie seine Todesbilder sind in Frankreich herausgekommen, dann

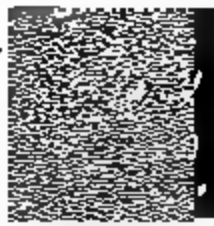
¹⁾ Drei vorzügliche Reliefs, Kaiserin, Kaiser, Papst, im Besitze des Kunsthändlers Herrn Amsler in Berlin.

verbreiteten sie sich über alle Länder im westlichen Europa. Die besten Copien der Todesbilder erschienen 1545 zu Venedig. Ihre Originalausgaben kommen mit französischem, lateinischem und italienischem Text, die Bibelbilder außerdem noch mit spanischem und englischem, keines beider Bücher je mit deutschem Text heraus. Holbein's Kunst ist aus Geist und Anschauung seiner Nation herausgewachsen, aber in der Folge gehört sie nicht blos seinem Volke, sondern der Welt an.

Proben.

XIII.

Schluss der Baseler Zeit. — Die Meyer'sche Madonna.

eit 1523 hatte die Reformation in Basel guten Fortgang genommen. Trotz allen Widerpruches von Seiten des Weibischofs und der Universitätsregenz liess der Rath öffentliche Disputationen über verschiedene Religionspunkte zu, selbst über die Priesterehe. Und überall blieb der Sieg auf Seiten der neuen Richtung; es nahm, wie gleichzeitige Quellen melden, Gottes Wort sehr zu. Die Frauenklöster wurden im Jahre 1524 geöffnet, den Nonnen freigestellt, sich zu verhebelichen. Öcolampad war vom Rathe zum Professor der Theologie ernannt, und las unter grossem Zulauf in deutscher Sprache. Noch war ihm freilich zur Bedingung gemacht worden, keine wichtigere Neuerung in Religionsfachen ohne Vorwissen des Rathes anzustellen.

Trotzdem hinderte die Obrigkeit Öcolampad nicht, als er die Kinder in deutscher Sprache zu taufen, das Abendmahl in beiderlei Gestalt auszutheilen, in seiner Kirche die Ceremonien, selbst die Messe einzustellen begann. Auch brach der Rath mit dem Bischof völlig, indem er einen jährlichen Zinspfennig, welcher diesem von jeder Haushaltung zufließte und stets mit großem Gepränge eingefordert wurde, plötzlich abzuführen verbot, ohne auch nur eine Entschädigung auszufetzen.

In der Stadt herrschte unter solchen Verhältnissen Gärung, ungezügelt standen beide Parteien sich gegenüber und bedrohten sich sogar gegenseitig mit offener Gewalt. Diese Zustände wurden besonders bedenklich zu Anfang des Jahres 1525, wo in ganz Deutschland der Bauernaufstand wüthete, und die sociale Revolution zur kirchlichen hinzukam. Auch im Gebiet von Basel griff das Landvolk zu den Waffen und zog in Haufen gegen die Stadt. Nur mit äußerster Mühe konnte sie noch der Rath im entscheidenden Augenblick beschwichtigen, indem er ihnen Abhülfe ihrer wichtigsten Klagen zusicherte. Aber die Unruhen waren damit nicht für lange beseitigt, es regte sich bald verschiedentlich in der Stadt selbst. In der Christnacht des Jahres 1525 und in der Fastenzeit des folgenden Jahres hatte die radicale Reformationspartei schon Anschläge auf Bildersturm und Kirchenplünderung gemacht, was durch besonnenes Eingreifen des Rathes nur mit Mühe verhindert wurde. Es war für Basel eine unruhige Zeit, und das hatte gerade Holbein zu empfinden. In derselben Zeit, zu welcher er in Visirungen für den Holzschnitt besonders productiv war und den Zeitbewegungen, der Theilnahme für die Reformation, der Stimmung des Bauernkrieges in solchen Arbeiten mehrfach Ausdruck gab, stockten die Aufträge für die Malerei. Die Ausmalung des Rathhauses war im Frühjahr 1523 nicht wieder aufgenommen worden, zu Kirchenbildern bot sich mit dem Eindringen der neuen Lehre immer seltener Gelegenheit.

Dagegen wurde der Künstler um dieselbe Zeit damit beauftragt, eine Persönlichkeit zu porträtiren, deren Name stets mit dem seinigen verknüpft bleiben wird, den Erasmus. Der berühmte Gelehrte hat sich mehrfach von den ersten nordischen Künstlern seiner Epoche abbilden lassen. Seine Briefe beweisen, daß ein Gefühl von der eigenen Bedeutung dabei im Spiele war; dann aber wurden seine Bildnisse auch von vornehmen Persönlichkeiten, die ihn verehrten, verlangt, und er selbst hat mehrmals seinen Freunden und Gönnern sein eigenes Porträt als Gegengabe für großmüthige Unterstützungen verehrt. Im Jahre 1517 ließ er sich mit seinem jüngeren Freunde Petrus Aegidius in Antwerpen von Quentin Massys auf einem Doppelbilde darstellen, das sie als gemeinsames Geschenk an Thomas Morus sandten. Zahlreiche Briefe sprechen darüber; Erasmus war schreibend dargestellt, Aegidius hielt einen Brief

auf dem feine Adreffe von der Hand More's, täufchend vom Maler nachgeahmt, zu lesen war. Das Bild des Erasmus läßt sich, wenigstens im Original nicht nachweisen, dasjenige des Aegidius ist nach Longford-Castle gelangt und bildet dort das Gegenstück zu einem Porträt des Erasmus von Holbein, das wir sogleich näher schildern werden¹⁾. Außerdem hatte Quentin auch erzgegossene Bildnisse von Erasmus angefertigt²⁾. Albrecht Dürer, der ihn 1520 in den Niederlanden kennen lernte, zeichnete ihn zweimal³⁾ und stach in der Folge sein Porträt in Kupfer. Dürer's Arbeit fand aber Erasmus selbst nicht ähnlich, und in dem Kupferstich stört bei noch so glänzender Technik in der That die übertriebene plastische Rundung aller Theile; weder in der Körperbildung noch im Ausdruck ist die charakteristische Feinheit erreicht. Dagegen wird Erasmus der Nachwelt stets so, wie Hans Holbein ihn gemalt, vor Augen stehen. Vor seinen Porträten hat man das Gefühl: das ist der Körper, wie dieser Geist ihn sich bauen mußte.

Schon die Zeitgenossen ließen Holbein's Arbeiten die lebhafteste Bewunderung zutheil werden, und die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit brachte es mit sich, daß gerade diese Bilder den Ruf des Künstlers in immer weitere Kreise trugen. Schon Beatus Rhenanus erwähnt sie in seinen Emendationen zu Plinius, die im März 1526 bei Froben erschienen, aber wohl schon das Jahr vorher geschrieben sind. Nachdem er von Malern des Alterthums gesprochen, sagt er: »bei den Deutschen sind heut in erster Linie berühmt: Albrecht Dürer in Nürnberg, zu Straßburg Hans Baldung, in Sachsen Lucas Cranach, in der Schweiz (apud Rauricos) Hans Holbein, allerdings zu Augsburg geboren, aber schon lange Bürger zu Basel, der unseren Erasmus von Rotterdam im vergangenen Jahr höchst glücklich und fein in zwei Bildern gemalt hat, die hernach nach England gesandt worden sind«⁴⁾.

In Bezug auf dieselben Bildnisse schreibt Erasmus am dritten Juni 1524 an Pirkheimer: »Erst neulich wieder habe ich zwei Bildnisse von der Hand eines sehr geschmackvollen Künstlers nach England geschickt. Dieser hat mich auch gemalt nach Frankreich gebracht.« Eins der nach England geschickten Porträte war für den Erzbischof Warham von Canterbury bestimmt, den Erasmus seinen Mäcen zu nennen pflegte. Gerade um dieselbe Zeit hatte Warham die jährliche Pension erhöht, welche Erasmus

¹⁾ Vergl. über diese Punkte Bd. II., Excurs III.

²⁾ Brief des Erasmus an Henricius Botteus, vom 29. März 1528.

³⁾ Tagebuch der niederländischen Reise. Vergl. Thauling, Dürer's Briefe u. s. w. Quellenschriften für Kunstgeschichte, III., S. 91.

⁴⁾ Mitgetheilt von A. Horawitz, Zeitschrift für bildende Kunst, VIII, S. 128. — Vergl. auch W. Schmidt, Allgem. Ztg. 1873, Beilage Nr. 26.

von ihm bezog¹⁾. Ob das Geschenk erst diese Freigebigkeit hervorrief, oder ob es ein Ausdruck des Dankes für die bereits gewährte Erhöhung sein sollte, muß dahingestellt bleiben. »Mein hoher Gönner«, schreibt Erasmus dem Erzbischof am 4. September desselben Jahres, »ich hoffe, daß dir mein gemaltes Porträt zugekommen ist, welches ich schickte, damit du etwas von Erasmus hättest, wenn mich Gott von hier abberufen sollte²⁾.«

Für wen das zweite Porträt bestimmt war, erfahren wir nicht. In den zahlreichen, zwischen dem 4. und 6. September geschriebenen Briefen, welche Erasmus gleichzeitig mit dem vorigen nach England sendet — an Tonstall, den Bischof von London, Fisher, Bischof von Rochester, Cardinal Wolfsey, den König selbst und einige Andere — ist davon nicht die Rede. Ob vielleicht Thomas Morus, dem er schon 1517 sein Bild von der Hand des Quentin Massys fandte, auch jetzt eins erhielt, ist nicht bekannt. Jedenfalls ist ihm eins der Bilder zu Gesichte gekommen, denn er schreibt bald darauf dem Erasmus in Worten höchster Anerkennung über seinen Maler. Der Wortlaut des Briefes würde eher dafür sprechen, daß jenes Porträt nicht ihm selbst verehrt worden. Es fehlt nämlich der ausdrückliche Dank für ein solches Geschenk, während sich More einst für das Bild von Quentin's Hand auf das wärmste und herzlichste bedankt hatte.

Diese zwei Bildnisse von Holbein waren schon 1523 gemalt worden; eins befindet sich noch in England, das andere war einst nachweislich dort. Das erste ist das Porträt zu Longford-Castle bei Salisbury, dem Landsitze des Lord Folkestone, 1754 auf der Versteigerung von Dr. Meade's Sammlung zusammen mit dem Porträt des Aegidius von Quentin Massys, das ebenfalls Holbein zugeschrieben ist, erworben. Erasmus, mit schon ergrautem Haar und blauen Augen, trägt Doctorhut und Pelzrock, sein Gesicht zeigt sich zu dreivierteln und ist nach links gerichtet. Den Hintergrund bildet ein Pilaster mit elegantem Renaissance-Ornament und ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgeschlagen, ein Brett mit Büchern und einer Wasserflasche sehen läßt. So blicken wir in das Stilleben von Erasmus' häuslicher Existenz. Die Hände ruhen auf einem rothgebundenen Buche, welches durch eine halb griechische, halb lateinische Inschrift als die »herculische Arbeit des Erasmus von Rotterdam« bezeichnet ist. Eins der Bücher im Hintergrunde trägt auf dem Deckel die Jahreszahl M. D. XXIII. und am Schnitte das theilweise verwischte Distichon:

ILLE EGO IOANNES HOLBEIN NOM FACILE . . MVS
.. MICH I MIMUS ERIT, QVAM MIHI T.

¹⁾ »Pro aucta pensione habeo gratiam.« Den 4. September 1524.

²⁾ »Amplissime Präful, arbitror tibi redditam imaginem pictam quam mihi ut aliquid haberes Erasmi, si me Deus hinc evocarit.« Ebenda.

Nach einem Ergänzungsversuche¹⁾, dem freilich der drittletzte Buchstabe des ersten Verses, wie wir ihn zu lesen glaubten, widerspricht:

Ille ego Joannes Holbein, en, non facile ullus
Tam mihi mimus erit quam mihi momus erat.

Wieder jener griechische Maler-Wahlspruch: »Tadeln kann's einer leichter als nachmachen«, den schon der ältere Hans Holbein auf ein Gemälde geschrieben hatte²⁾.

Das zweite, an Umfang kleinere Porträt hängt jetzt in der Salle carrée des Louvre und stammt, nach Chiffre und Vermerk auf der Rückseite, aus der Sammlung König Karls I. von England, welcher es dem König Ludwig XIII. von Frankreich als Gegengabe für Lionardo's Johannes verehrt hatte. Wie vollendet und lebendig auch das vorige war, so steht doch dieses, außerordentlich zart, in einem warmen Ton gehalten, noch höher. Erasmus erscheint im Profil und schreibend an seinem Pulte, den Hintergrund bildet ein dunkelgrüner Vorhang, mit hellgrünen Löwen und weißen Blumen gemustert. Die kleinen, höchst charakteristischen Hände des Gelehrten sind hier wie auf dem Bilde des Lord Folkestone von besonderer Meisterschaft. Die Handstudien zu beiden Gemälden finden wir auf einigen schönen Blättern im Louvre, deren eines auch den Kopf des Bildes zu Longford-Castle enthält.

Mit dem Gemälde zu Paris stimmt das Baseler Bild, welches unser Holzschnitt³⁾ giebt, bis auf den einfacheren Hintergrund völlig überein. Zwar geht die Ausführung hier nicht ganz so weit, es ist auch nicht auf Holz, sondern, wie eine Studie, auf Papier gemalt, aber die Zartheit der Modellirung, die Feinheit und Schärfe der Auffassung sind auch hier bewundernswerth. Während sich auf dem Pariser Bilde die Schrift nicht mehr entziffern läßt, kann man auf dem Baseler deutlich lesen was Erasmus schreibt: »In Evangelium Marci paraphrasis per D. Erasmum Roterdamiu aucto(rem), cunctis mortalibus insitum est). — Der Anfang der Paraphrase des Marcus-Evangeliums, die in das Jahr 1523 fällt.

»Ein alt Männlein« so hat Dürer den Erasmus im Tagebuch seiner niederländischen Reise genannt, und so tritt er uns auch in seinen Bildnissen entgegen, mit dem schwächlich gebauten Körper, der feinen Überlegenheit, die um den Mund spielt, den eng geschlossenen Lippen, welche angespannte Aufmerksamkeit verkündigen. Hier senkt sich während der Arbeit das obere Augenlid und bringt die innere Sammlung, das in sein geistiges Reich Sich-Zurückziehen des Gelehrten zum Ausdruck.

¹⁾ Von Herrn J. Mähly, Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1868, S. 269, mit Widerlegung eines Ergänzungs-Versuches von H. Grimm (Künstler und Kunstwerke, 1867, Heft XI. u. XII.

²⁾ Vergl. oben S. 88.

³⁾ Kopf von Cap. XIV.

Auf dem andern Bilde aber schaut das blaue Auge klar und durchdringend in die Außenwelt. Von Kühnheit und Feuer ist in dieser Erscheinung keine Spur, aber den scharf Denkenden und fein Beobachtenden, den Bedachtsamen und sicher Berechnenden deutet Alles an.

Von diesen beiden Aufnahmen wurde namentlich die erstere, die zu Longford Castle, von Holbein selbst wie von anderen Händen mehrfach wiederholt. Eine gleichzeitig in Basel gefertigte Copie, aber nur des Brustbildes, unter Weglassung des reichen Beiwerkes im Original, ist das kleinere Bild aus der Sammlung Fesch im Baseler Museum. Dann malte Holbein den Erasmus mit seinem Freunde, dem Buchrucker Froben, in Brustbildern auf zwei mit einander verbundenen Tafeln, den Aufzeichnungen von Remigius Fesch zufolge von Erasmus als Geschenk für Froben bestellt. Spätere Copien derselben, mit architektonischen Hintergründen von Steenwijck befinden sich in Hampton Court; in Bildnissen des Froben läßt sich überhaupt kein Original nachweisen, auch das Bild in dem Baseler Museum ist nur eine spätere niederländische Copie. Seit neuerer Reinigung desselben ist dies nur um so deutlicher hervorgetreten.

Froben's Gesicht, mit übermächtig großer, runder Stirn, spärlichem Haar und breitem Munde, ist recht häßlich und zieht dennoch durch den Ausdruck von Gemüth, innerer Zufriedenheit und edler Gefinnung an. Das ist der Mann, von dem uns Erasmus ein so schönes Charakterbild hinterlassen hat: So schlicht und aufrichtig war sein Wesen, daß er sich auf keine Weise hätte verstellen können, auch wenn er es gewollt hätte. Allen Leuten Gutes zu erzeigen war seine größte Freude, und selbst wenn Unwürdige Wohlthaten von ihm empfangen, war er darüber froh. Seine Treue war unerschütterlich, und wie er selbst nie Arges im Sinne hatte, so war er auch gar nicht im Stande gegen Andere Argwohn zu hegen. Von Neid hatte er gar keinen Begriff, so wenig wie der Blindgeborene von der Farbe einen Begriff hat. Beleidigungen verzieh er, ehe man ihn nur darum bat, nie blieb ihm ein widerfahrenes Unrecht im Gedächtniß, aber nie vergaß er auch die geringfügigste Sache, wenn er Jemanden eine Gefälligkeit damit erzeigen konnte. Alle Männer der Wissenschaft, rief Erasmus bei seinem Tode aus, sollen nun trauern, denn die Studien sind verwais't, sie haben ihren Vater verloren¹⁾.

Holbein's Porträt des Erasmus in Longford Castle lag auch dem Kupferstich von Vorsterman zu Grunde, auf dem freilich Buch und Beiwerk fehlen. Die Unterschrift des Stiches giebt an, daß er nach einem Original in der Arundel-Sammlung gefertigt sei und in dieser befand sich früher das Gemälde zu Longford, wie aus dem Auctions-Katalog von Dr. Meade hervorgeht. Derselbe Typus liegt ferner dem von Georg

¹⁾ Brief an den Karthäuser Johannes Emstedt, 1527.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Pencz gemalten Porträt zu Windfor-Castle zu Grunde, welches 1537, nach dem Tode des Gelehrten, entstanden ist.

Ein Bild in derselben Haltung von Holbein selbst, das nach seinem ersten Aufenthalt in England entstand und mehrfach copirt ward, werden wir später erwähnen. Die gleiche Auffassung kehrt endlich auch in dem berühmten Holzschnitt, von dem später die Rede sein wird ¹⁾, wieder.

Es fragt sich nun, welches Bild des Erasmus dasjenige war, das, nach dem Briefe von Pirkheimer, der Maler selbst um diese Zeit nach Frankreich gebracht hatte? Und wohin hatte er es in Frankreich gebracht? Es ist vermuthet worden: nach Paris ²⁾; aber obgleich dies nicht unmöglich ist, so läßt sich doch keine Bestätigung dafür aufreiben. Erasmus hatte in Paris zahlreiche Freunde und Correspondenten, aber nirgend ist in seinen dorthin gerichteten Briefen von der Sendung des Bildes oder von einer Empfehlung des Malers, der es überbrachte, die Rede. Vielleicht läßt sich aber der Sache noch auf eine andere Art auf die Spur kommen. Haben wir außer den Bildnissen in Longford Castle und im Louvre noch eins, welches sicher in dieser Zeit gemalt ist? Gewiß: das Portrait des schreibenden Erasmus in Basel. Es stammt, ebenso wie ein später zu erwähnendes kleines Rundbild ³⁾, aus der Amerbach'schen Sammlung. Eins von beiden hatte Amerbach aus dem Nachlaß des Erasmus erhalten; von dem andern aber ist wohl anzunehmen, daß Erasmus es seinem theuren jungen Freunde, seinem »goldenen Bonifacius«, schon früher geschenkt. Wo aber war dieser, als das Bild entstand? — In Frankreich.

Im Mai 1522 ging er zu einem erneuerten Aufenthalt nach Avignon, um dort unter Alciat zu studiren, und kehrte erst im Mai 1524 wieder zurück. Ist es nicht ganz wahrscheinlich, daß Erasmus ihm während dieser langen Abwesenheit ein solches Liebeszeichen zusandte? Daß hierüber die Sammlung der Briefe nichts sagt, ist auch gar nicht zu verwundern, denn von der Correspondenz mit Bonifacius ist nur äußerst wenig abgedruckt.

Das mit höchster Feinheit auf der Holztafel ausgeführte Bild wanderte also an einen Gönner nach England, das erste, nur als Studie auf Papier gemalte Exemplar vielleicht an den vertrautesten jungen Freund. Mit einer Stadt in Frankreich, mit Lyon, hatte Holbein sogar — wenigstens indirect — geschäftliche Beziehungen, indem seine von Lützelburger geschnittenen Bilderfolgen, Todesbilder und Altes Testament, dort herauskamen ⁴⁾. Auch das trägt vielleicht dazu bei, die eben vermuthete Rich-

¹⁾ Vergl. Cap. XVI.

²⁾ H. Grimm, Über Künstler und Kunstwerke, II., Heft VII u. VIII.

³⁾ Vergl. Cap. XVI.

⁴⁾ Vergl. oben S. 225.

tung feiner Reife nach Frankreich wahrscheinlicher zu machen, denn Lyon liegt halbwegs auf der Strafse von Basel nach Avignon.

Neben den gemalten Bildnissen ist noch ein gezeichnetes von großer Schönheit hervorzuheben: der lebensgroße Kopf eines blonden jungen Mannes von ächt deutschem Typus, fast im Profil, mit stark gebogener Nase, voll sprechender Lebendigkeit, im breiten Barett. Er gehört zu den größten Schätzen der Baseler Sammlung.

Aus dem Jahre 1526 haben wir ein datirtes Bildniß von der Hand Holbein's, ein Gemälde des Baseler Museums, in welchem uns der Künstler besonders anziehend entgegentritt und das neuerdings durch Weber's schönen Kupferstich allgemein bekannt geworden. Es stellt eine junge Dame in reicher Tracht, mit purpurrothem geschlitztem Kleide und gelbseidenen Ärmeln dar. Ein goldenes Häubchen krönt ihr blondes Haar, Hals und Busen zeigen sich in unverhüllter Schönheit, mit einem dünnen Goldkettchen geschmückt, welches der leisesten Modellirung der Formen folgt. Mit der linken Hand faßt die Dame den herabgleitenden blauen Mantel zusammen, vor ihr liegt auf einer Marmorbrüstung ein Haufen Goldmünzen und sie streckt die rechte Hand, die unvergleichlich modellirt ist, offen hin, als ob sie als Preis ihrer Reize mehr begehre. Mit dem Sinne dieser Geberde stimmt die Inschrift überein, die, nach einem öfter bei Holbein vorkommenden Brauch in den Stein der Brüstung eingemeißelt erscheint: LAIS CORINTHIACA 1526. Das Gesicht ist schön und regelmäsig, die Stirn edel und gewölbt, die Nase groß und gebogen, der Mund von feinem Schnitt. Der Ausdruck zeigt eine eigene Mischung von zarter Schwermuth und verführerischem Liebreiz. Ein dunkelgrüner Vorhang bildet den Hintergrund.

Das Museum besitzt außerdem ein Gegenstück, welches dieselbe Dame in gleicher Umgebung und im selben Anzuge zeigt; nur die gelben Ärmel fehlen, man sieht die Arme entblößt und statt des goldenen Häubchens trägt sie ein schwarzes. Diesmal ist sie als Venus dargestellt, wie der rothhaarige, nackte kleine Knabe mit Pfeilen ihr zur Seite — übrigens kaum das Ideal eines Amor — zeigt. Die Züge der Dame sind hier nicht ganz so anziehend, der Maler wollte offenbar den Typus von Lionardo's Frauenköpfen und deren zartes Lächeln nachahmen, erreichte aber seinem Vorbilde gegenüber nicht jene Freiheit, welche der Kopf der Lais offenbart. Auf beiden Gemälden sind Haltung und Durchbildung außerordentlich fein, die Formen wahrhaft plastisch empfunden.

Mehrfach ist hier an Holbein's Urheberchaft gezweifelt worden, Rumohr hielt die Bilder für Arbeiten eines Niederländers, Mr. Wornum schreibt sie der Mailänder Schule zu. Wer sich aber wirklich in Holbein eingelebt hat, findet auch hier seine feine Bestimmtheit, seine Technik, seine unbedingte Wiedergabe der Natur. Dabei ist seine Urheberchaft

äusserlich verbürgt, denn im Amerbach'schen Inventar werden die Bilder folgendermassen erwähnt: »*Zwei Täflein, auf denen eine Offenburgin abgebildet ist; auf einem geschrieben: Lais Corinthiaca. Die andere hat ein Kindlein bei sich. Hans Holbein beide, mit Ölfarben und in Gehäusen.*«

Nun zeigen die Bilder allerdings fremden Einflufs. Waagen meint: niederländischen, und stellt die Annahme auf, sie seien in den Niederlanden selbst entstanden, welche Holbein allerdings im Herbst 1526 auf der Reise nach England besuchte. Dies ist erstens dadurch unwahrscheinlich, dafs die Dame, nach Amerbach's Zeugnis, eine Baselerin, aus dem berühmten Patricier-Geschlecht der Offenburg, war. Zweitens können wir aber auch den Charakter dieses fremden Einflusses nicht eben niederländisch finden. Die Zartheit des warmgelblichen Localtons, den stärkeren Gebrauch der Lasuren, die gröfsere Weichheit der Umriffe führt Waagen zur Bekräftigung an. Nun ist aber dieser warmgelbliche Ton von dem feinen röthlichen Fleischtone, wie ihn der grösste niederländische Colorist dieser Zeit, Quentin Massys, zeigt, sehr verschieden. Es ist der Einflufs der lombardischen Schule, der hier hervortritt, und wenn ein gewisser Anklang an manche flandrische Gemälde aus dieser Zeit vorhanden ist, so kommt das wohl nur daher, dafs auf diese der gleiche Einflufs gewirkt hat. Jedenfalls hat Holbein Gemälde von Lionardo da Vinci, an den uns der Kopftypus erinnerte, oder aus dessen Schule gesehen, und auch die Weichheit der Umriffe, die Anwendung der Lasuren hat er von solchen Vorbildern gelernt. Wahrscheinlich, wie wir sahen, war er schon früher in der Lombardei, jetzt hatte er vielleicht einen erneuerten Besuch daselbst gemacht. Zufällig gewährte uns jener Brief des Erasmus vom Jahre 1524 eine Notiz über Holbein's Reise nach Frankreich; gewifs war es um diese Zeit nicht seine einzige Reise. Als ihm in der Bestallung vom Jahre 1538 Urlaub zugestanden wird, um seine Kunstwerke in fremden Ländern zu vertreiben, wird ihm das »im Jahre einmal, zwei oder drei« erlaubt.

Diese doppelte Darstellung einer jungen Dame, einmal als Göttin der Liebe, das zweitemal als eine berühmte Buhlerin des Alterthums, als käufliche und habfüchtige Schönheit, flöfst uns den Wunsch ein, Näheres über das Urbild zu erfahren, und unsere Neugier wird dadurch gesteigert, dafs das Amerbach'sche Inventar sogar ihren Familiennamen nennt. Die urkundlichen Forschungen von Dr. Eduard His¹⁾ haben in der That eine Frau vom Geschlecht Offenburg nachgewiesen, deren Lebenswandel ein höchst bedenklicher war und deren Alter mit dem der Dargestellten übereinzustimmen scheint. Es ist Dorothea Offenburg, Gattin des Junkers Joachim von Sultz. Sie war das älteste Kind des Junkers Hans von Offenburg und der Margaretha Zscheckapürlin, die bereits im

¹⁾ Die Baseler Archive (vergl. oben), Abschnitt III.

Jahre 1502 verehelicht waren¹⁾. Schon ihre Mutter hatte von der Ehrbarkeit gelassen, wie aus einer Testaments-Bestimmung hervorgeht, von ihr selbst kommen, allerdings erst aus späterer Zeit, aus dem Jahre 1538, die ärgerlichsten Dinge, auf ein Liebesverhältniß mit einem Junker von Bern bezüglich, zu Tage. Sie wollte einige Gerüchte darüber als Verläumdungen niederschlagen und stellte eine Klage an, aber die Aussagen der Zeugen, welche durch das Schlüßelloch eine höchst anstößige Scene beobachtet hatten, ließen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Einige Jahre später kam es zwischen ihr und ihrem Gatten zur Ehescheidungsklage. Sie hatte ihn wegen Mißhandlung, er sie wegen Ehebruchs verklagt, es ergiebt sich, daß sie schon öfters geschieden und wieder vereinigt worden waren, und nach einem ehegerichtlichen Urtheile vom Jahre 1546 wurden sie nun beide wegen ärgerlichen Lebenswandels eingesperrt, mit Geldbusse belegt und des Landes verwiesen.

Holbein's beide Bilder machen den Eindruck, als seien sie für einen Liebhaber der schönen und nicht vorwurfsfreien Dame gemalt, der sie auf eine Weise darstellen liefs, die gleichzeitig von seinen Empfindungen gegen sie und von der geringen Achtung, die er ihr zollte, spricht.

Mit beiden Gemälden stimmt das Portrait einer jungen Bürgerfrau, das sich in der Gallerie des Haag befindet, in der Behandlung sehr überein. Der Fleishton ist zart und licht bei feinen grauen Schatten. Die Dargestellte, deren Gesicht von eigenthümlicher Lieblichkeit ist, sitzt vor uns, beide Hände im Schoofs, in schwarzem Kleide, weißem Mieder und Schürze und mit jener Haube, welche wir sogleich, als Tracht der verheiratheten Frauen in den Städten, auf der Meyer'schen Madonna wiederfinden werden. Diese Haube war seit Ende des 15. Jahrhunderts aufgekommen und bestand aus einer eng anschließenden Mütze, welche das Haar ganz verbarg, in Verbindung mit einem weißen Tuche, das wie es scheint, über ein Drathgestell gezogen war und meist auch noch, als Rife, das ganze Kinn bis zum Munde verbarg²⁾. Hier ist die Binde soweit gelockert und herabgezogen, daß sie auch die unteren Theile des Gesichtes sehen läßt.

Wohl um dieselbe Zeit entstand das Gemälde, an welches man zuerst denkt, wenn man den Namen Holbein hört, die Madonna des Bürgermeisters Meyer, deren Original sich zu Darmstadt im Besitz der Prinzessin Carl von Hessen befindet, während das berühmte Bild in Dresden, wie jetzt als bewiesen dasteht, nur eine spätere Copie sein kann.

¹⁾ Vergl. ein von dem Verfasser mitgetheiltes Document, Kunstchronik 1867, S. 138.

²⁾ Vergl. Jacob Falke, Die deutsche Trachten- und Modenwelt, I, S. 121, derselbe, Zur Costümggeschichte des Mittelalters, Mittheilungen der K. K. Centralcommission, VI, S. 40.

Wir haben die Schickfale des Jacob Meyer zum Hafen bis zu der Zeit verfolgt, in welcher Holbein seine Malereien im Rathhausfaal begann. Damals war er Bürgermeister, aber bald darauf, am 16. October 1521 ward er abgesetzt und festgenommen, weil er von dem Könige von Frankreich eine höhere Pension, als erlaubt war, angenommen hatte. Die von ihm begünstigten Anwerbungen für Franz I. hatten Unheil hervorgerufen, ein Theil der Geworbenen liefs sich für die gegnerische päpstliche Seite gewinnen, und so standen die Söhne derselben Stadt in zwei Heeren sich feindlich gegenüber, was in Basel lebhafteste Aufregung hervorrief. Der bisherige Bürgermeister mußte Alles, was er über die gestattete Summe von fünfzehn Kronen empfangen, herausgeben und ward, als er hernach Unruhen zu erregen suchte, von neuem in Haft genommen und nur auf Fürbitte seiner Angehörigen gegen eine Buße von hundert Gulden entlassen¹⁾. An ein thätiges Leben gewöhnt, liefs er sich ein paar Jahre später nochmals in eine kriegerrische Unternehmung ein. Als zu Anfang des Frühlings 1524 von Basel aus 200 freie Knechte mit einem freien Fähnlein auszogen, um sich den Franzosen in Italien anzuschließen, war Jacob Meyer zum Hafen ihr Hauptmann: er mußte nach einem Mißerfolg bald seinen Rückzug wieder antreten²⁾. Dann hört man wieder im Jahre 1527 von ihm, wo er unter dem 4. Mai im schwarzen Buche vorkommt, indem beschlossen wird, die gegen ihn verhängte Urphede, das heißt Ausschließung von allen öffentlichen Ämtern, verbunden mit dem Eid, über die Rathsgeheimnisse nichts offenbaren zu wollen, nicht aufzuheben. Im Jahre 1529 war er der Wortführer der bewaffneten katholischen Opposition. Aber seine Partei unterlag vollständig, zwölf altgläubig gesinnte Rathsherren wurden aus dem Rath gestossen. Bald darauf starb Meyer; im Sommer 1531 wird er als verstorben erwähnt.

So sprach denn Jacob Meyer zu einer Zeit, in welcher die neue Lehre immer entschiedener Fuß faßte, seine Gefinnung und sein katholisches Glaubensbekenntniß dadurch aus, daß er sich und sein ganzes Haus in Verehrung der heiligen Jungfrau abbilden liefs. In einer Nische, neben welcher Feigenlaub und blaue Luft zum Vorschein kommen, steht Maria mit dem Kinde, zu ihrer Rechten knieen die Männer, wie der alte Brauch es mit sich bringt, zu ihrer Linken die Frauen. Die ältere Frau mit halbverhülltem Gesicht, der Madonna zunächst, ist offenbar Meyer's verstorbene Gattin, Magdalena Ber, in der vor ihr knieenden mittleren Figur erkennen wir die Züge der zweiten Frau, Dorothea Kannegieser, die Holbein schon 1516 gemalt hatte, das junge Mädchen

¹⁾ Ochs V, S. 362 f. — Basler Chroniken S. 26 ff. — E. His, die Baseler Archive etc., Abschnitt II.

²⁾ Basler Chroniken S. 47.

Madonna des Bürgermeisters Meyer.

(Darmstadt.)

ganz vorn ist ihre Tochter Anna. Von den beiden Söhnen, dem zierlich gekleideten älteren Knaben, auf dessen Schulter der Vater seine gefalteten Hände legt, und dem nackten kleinen Buben, den der Bruder umfaßt, haben wir keine Nachricht. Da auch bei den Verhandlungen über Meyer's Hinterlassenschaft im Jahre 1532 nur Anna neben ihrer Mutter erwähnt wird, müssen sie früh gestorben sein.

Aus dem, was wir über die Familie wissen, läßt sich auch die Entstehungszeit des Bildes annähernd bestimmen. Am 26. Februar 1511 war die erste Gattin gestorben, vor 1512 kann die zweite Heirath nicht stattgefunden haben¹⁾, vor 1513 die Tochter nicht geboren sein. Dem Aussehen im Bilde nach²⁾ kann dieselbe schwerlich jünger als dreizehn Jahre sein, und so ist das Bild nicht vor 1526 gemalt, aber auch kaum später, denn im August dieses Jahres ging Holbein nach England, und nach seiner Rückkehr im Jahre 1528 wäre die Entstehung des Gemäldes nicht wahrscheinlich, denn schon Ostern 1528 hatte die protestantische Partei durch ihr drohendes Vorgehen ein Rathsmandat erwirkt, demzufolge aus den meisten Kirchen alle Bilder entfernt werden sollten, und nur im Chor und in den Nebencapellen der Bernhards- und der Barfüßerkirche denen, die dort Messen hatten, der alte Schmuck noch zugestanden ward³⁾. Bei der herrschenden Aufregung wäre die Aufstellung eines neuen Bildes damals wohl kaum thunlich gewesen. A. von Zahn vermuthet, das Bild sei erst nach Holbein's erster Reise nach England entstanden, weil er in der Behandlung den Einfluß des Quentin Massys zu sehen glaubt⁴⁾, was mir nicht richtig scheint. Einwirkungen des niederländischen Meisters scheint Holbein vielmehr erst bei seiner zweiten Reise nach England (1532) erfahren zu haben⁵⁾. Aus der Malweise einen genaueren Schluß auf die Entstehungszeit zu ziehen, ist kaum möglich, weil Holbein's Stil und Technik, nachdem sie einmal ausgebildet waren, sich ziemlich gleich bleiben. Dagegen scheint die Gedrungenheit der Verhältnisse in Architektur und Figuren für 1526 und gegen den späteren Termin zu sprechen.

Die älteste Quelle, welche von dem Bilde redet, ist das mehrfach erwähnte, um die Mitte des 17. Jahrhunderts verfaßte Manuscript des

¹⁾ In einem Kaufbrief vom 14. Mai 1513 wird neben Jacob Meyer «frow Dorothea sin eelich gmahele» genannt. Bei einem ähnlichen Anlaß am 7. Februar 1512 erscheint er noch allein.

²⁾ Hier muß man nicht das Gemälde, bei dem jetzigen Zustande, sondern die Studie in Basel zu Grunde legen.

³⁾ Basler Chroniken, S. 58 ff.

⁴⁾ Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden. Jahrbücher für Kunstwissenschaft, V, Leipzig 1872, S. 157 f. Die dort angeführten Belege beziehen sich eigentlich nicht sowohl auf Verwandtschaft der künstlerischen Behandlung als auf Ähnlichkeiten im Costüm, die doch nur aus gemeinsamer Kleidermode hervorgehen.

⁵⁾ Vergl. unten, Cap. XVII, Anfang.

Remigius Fesch in der Baseler Bibliothek¹⁾. Unter den Notizen über Holbein kommt auch folgende vor:

»Im Jahre 1632 kaufte der oben genannte Maler Le Blond hier selbst von der Wittve und den Erben des Lucas Ifelin bei St. Martin ein Gemälde auf Holz, etwa drei Baseler Ellen hoch wie breit, auf welchem der vorgenannte Bürgermeister Jakob Meyer auf der rechten Seite mit seinen Söhnen, gegenüber seine Gattin mit ihren Töchtern dargestellt sind. Alle nach dem Leben gemalt und vor einem Altar knieend, woraus ich Copien des Sohnes und der Tochter habe, in Belgien von dem Maler Johann Ludi nach dem Gemälde selbst gefertigt. Es zahlte dieser Le Blond für das Bild tausend Imperiales (Reichsgulden²⁾) und nachher verkaufte er es um dreifach höheren Preis an Maria von Medici, Königin-Wittve von Frankreich, Mutter König Ludwigs XIII, während sie sich in Belgien aufhielt, wo sie auch gestorben. Wohin es nachher gekommen, ist unsicher.«

Diese Notiz hat Patin (1676) für sein Leben Holbein's benutzt, ohne die Quelle zu nennen. Das Manuscript enthält aber noch eine Randbemerkung, die Patin nicht kannte, und die also wohl erst später von Fesch hinzugefügt wurde: *»Diese Tafel hat meinem Großvater, dem Bürgermeister Remigius Fesch gehört, von dem sie Lucas Ifelin an sich brachte, angeblich für den Gesandten des Königs von Frankreich, und dafür hundert Goldkronen bezahlte, etwa im Jahre 1606.«* Durch diese Nachricht läßt sich aber das Bild bis in die Stifterfamilie verfolgen. Rosa Irmi (gestorben 1609), die dritte Frau des Bürgermeisters Remigius Fesch (gestorben 1610), war eine Tochter des Obersten Nicolaus Irmi und der Anna Meyer, die im Gemälde selbst abgebildet ist³⁾.

Weitere Nachrichten über das Bild finden wir bei Sandrart, der im Leben Holbein's, gelegentlich der Sammlung von Le Blon erzählt: *»Dieser Herr hat lang vorher⁴⁾ auf inständiges Bitten dem Buchhalter Johann Löffert für dreitausend Gulden verkauft eine stehende Madonna mit dem Kindlein auf dem Arme, unter der ein Teppich, worauf Etliche vor ihr knieen, die nach dem Leben abgebildet sind, davon in unserem Sandrart'schen Zeichenbuche die Original-Handriffe die Herrlichkeit dieses edlen Bildes zu erkennen geben⁵⁾«.*

Hieraus folgt, daß Le Blon das Bild nicht für Maria von Medici

¹⁾ Vergl. Bd. II, Beilagen.

²⁾ Nicht Reichsthaler. Vergl. Fechner, in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, XII., S. 233.

³⁾ His, die Baseler Archive a. a. O.

⁴⁾ Also lange vor Sandrart's Abreise von Amsterdam, die um 1645 fällt. Fechner a. a. O. S. 210.

⁵⁾ Sandrart besaß also Originalstudien, wahrscheinlich die in Basel fehlenden Köpfe.

erworben, wenigstens ihr nicht überliefert, sondern es zunächst für sich behalten hat, bis er es später an Löffert abtrat. Und doch scheint auch die Notiz bei Fesch, daß Maria von Medici ein solches Bild besaß, nicht grundlos zu sein. Ludi's Copien nach den Köpfen Anna's und des älteren Knaben, die Fesch selbst besaß und die sich jetzt im Baseler Museum befinden, waren, seiner Angabe nach, in Belgien copirt, und in Brüssel lebte die Königin während ihrer Verbannung. Es muß also eine Verdoppelung des Bildes stattgefunden haben, wahrscheinlich im Besitze von Le Blon, der das Original für sich behielt, die Copie an die Königin verkaufte. Nun ist zwar bezweifelt worden¹⁾, daß diese nach ihrer Flucht aus Frankreich (1631) und während ihres Aufenthalts in Belgien im Stande gewesen sei, einen solchen Ankauf zu machen, da sie sich in Geldverlegenheit befand und ganz in politische Umtriebe verwickelt war. Es ist auch nicht zu übersehen, daß, nach der Randbemerkung bei Fesch, schon Iselin im Jahr 1606 das Bild »für den Gesandten des Königs von Frankreich wie er vorgab,« also für Heinrich IV., der Gemahl der Maria von Medici, erwarb, so daß auch eine Verdoppelung des Gemäldes in Basel, im Besitze Iselin's möglich wäre. Nur muß man bezweifeln, daß es in Basel damals Maler gab, welche eine Copie, wie die Dresdner, zu machen im Stande waren.

Fragen wir nun, was von der Geschichte der beiden jetzt in Darmstadt und Dresden befindlichen Gemälde zu ermitteln ist, und ob sich Anknüpfungspunkte mit jenen älteren Nachrichten darbieten? Das Dresdner Bild war im Jahre 1744 in Venedig durch Vermittlung des Grafen Algarotti von Zuan Delfino erworben worden, dessen Vater es als ein Vermächtniß von dem venetianischen Banquier Avogadro erhalten hatte. Algarotti's erster Brief über diese Angelegenheit²⁾ spricht als Vermuthung aus, dies sei das von Sandrart beschriebene Bild. Sein zweiter Brief bringt eine Bestätigung bei: Ein Greis Namens Griffoni, der bei dem vorigen Besitzer Avogadro gedient, hatte ihm erzählt, sein Herr habe es um das Jahr 1690 an Zahlungsstatt für eine Schuld aus dem Bankerott eines Amsterdamer Hauses erhalten.

Das Darmstädter Bild gehörte dem Pariser Kunsthändler Delahante und wurde von dessen Schwager Spontini nach Berlin gebracht, als er dort königlicher Generalmusikdirector war³⁾. Hier sah es bei ihm die Prinzessin Wilhelm, und ihr Gemahl kaufte es im Jahre 1822, angeblich um 2500 Thaler.

Bei dem Tode des Prinzen wurde die Erwerbung für das Berliner

¹⁾ Fechner. Über die Ächtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Leipzig 1871.

²⁾ Diese Briefe sind veröffentlicht von Fechner, Archiv für die zeichnenden Künste, XII, S. 223 f.

³⁾ Vergl. die Notiz, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, V, S. 268.

Museum, auf welche Waagen drang, nur durch den damaligen General-director vereitelt. Das Gemälde fiel bei der Erbschaftstheilung einer Tochter, der Prinzessin Elisabeth, Gemahlin des Prinzen Carl von Hessen, zu.

Eine Spur der früheren Geschichte des Bildes geben die Wappen, welche der alte Rahmen im Barockstil des 17. Jahrhunderts enthielt; beide gehören der bekannten Familie Cromhout in Amsterdam an, das eine hat freilich noch ein unbekanntes Mittelschild¹⁾. Nun kommt aber in dem Auctionskatalog der Bilder von Jacob Cromhout und Jasper Loskart, versteigert zu Amsterdam den 7. und 8. Mai 1709, unter Nr. 24 vor: »*Ein Kapitalstück mit zwei Thuren, darstellend Maria mit Jesus auf ihrem Arm mit verschiedenen knieenden Figuren nach dem Leben, von Hans Holbein . . . Fl. 2000*«²⁾. Es ist nicht zu bezweifeln, das dies die Darmstädter Madonna war; die im Verzeichniss erwähnten Thüren mögen zu einem Schrein für Aufbewahrung des Kunstwerkes gehört haben. Früher glaubte der Verfasser aus dieser Notiz noch eine weitere Folgerung ziehen

zu dürfen. Er kannte sie — durch Hinweisung des Herrn Suermondt — nur aus Hoet, *Catalogus van Schilderyen*, einem 1752 im Haag erschienenen Abdrucke gesammelter Kataloge; hier war der Titel abgekürzt und es klang, als waren Cromhout und Loskart gemeinschaftliche Eigenthümer. An einen Löffert hatte nun aber Le Blon sein Bild verkauft. Die Namen Loskart und Löffert kommen einander so nahe, daß der letztere nur eine durch Sandrart vorgenommene deutsche Umgestaltung zu sein und das Bild sich rückwärts bis in die Familie, die es von Le Blon erworben, und damit weiter bis in die Baseler Stifterfamilie

verfolgen zu lassen schien. Seitdem aber ist der Titel des Original-Katalogs durch Herrn van der Willigen zu Haarlem, der ein Exemplar besitzt, mitgetheilt worden: »*Katalog von ausgezeichneten, kunstvollen und anziehenden Gemälden von grossen und vornehmen Meistern, darunter viele Kapitalstücke, mit grossem Geschmack, Mühen und Kosten in langen Jahren gesammelt und hinterlassen durch den edlen Herrn Jacob Cromhout seligen und noch einige kunstvolle Stücke gekommen aus dem Cabinet des seligen Herrn Jasper Loskart*«³⁾. Demnach scheint es, als seien die



¹⁾ Das Wappen A wurde von Herrn von Zahn nach einer Glasmalerei in der Oude Kerk zu Amsterdam gezeichnet; auf dem Gemälde ebenso, nur minder deutlich: Es ist ein redendes Wappen, in dem Mittelfstreifen des rechten Halbschildes befindet sich ein krummes Holz (krom hout). — Das unbekannte Mittelschild bei B.

²⁾ Een Kapitaal stuk, met twee Deuren verbeeldende Maria met Jesus op haar Arm, met verscheyde knielende Beelden na't Leeven van Hans Holbein.

³⁾ Catalogus van uitmundende, konstige en Plaisante Schilderyen, van groote en voorname meesters, daaronder veel kapitaale stukken, met groote kenrigheyt, moeiten en Kosten

Bilder aus Loskart'schem Besitz der Cromhout'schen Versteigerung lediglich angehängt worden. Vielleicht ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Stelle »und noch einige Stücke, gekommen etc.« bedeutet: worunter auch noch einige Stücke, herrührend aus der Sammlung von J. Loskart, wonach dieser ein früherer Besitzer, vielleicht ein Sammler von Ruf, wäre und die Anknüpfung mit Sandrart's Nachrichten sich doch ergäbe. Aber das ist unsicher.

Immerhin haben die Wappen des Rahmens in Zusammenhang mit dem Cromhout'schen Verzeichniß noch ihren Werth für die Geschichte des Gemäldes, wenngleich nicht so große Tragweite als ursprünglich schien. Bis die Nachrichten bekannt wurden, schien das Darmstädter Bild vor 1822 gar keine nachweisbare Geschichte zu besitzen, das Dresdner sich von Venedig nach Amsterdam und somit weiter rückwärts nach Basel verfolgen zu lassen. Jetzt wissen wir auch von dem Darmstädter Bilde, daß es ehemals in Amsterdam war, wo es sich noch 1709 befand, ja wir wissen es von ihm mit unendlich größerer Sicherheit als von dem Bilde in Dresden, bei welchem die Nachricht über Herkunft von Holland nur von Hörensagen stammt.

Seit das Dresdner Gemälde in die dortige Gallerie gekommen, wurde es im vorigen wie im gegenwärtigen Jahrhundert, als ein berühmtes Hauptwerk der Sammlung, als das deutsche Gegenstück zu Raphael's Sixtinischer Madonna angesehen und empfing durch zahlreiche Vervielfältigungen eine allgemeine Verbreitung. Das früher in Berlin, jetzt in Darmstadt befindliche Bild blieb dagegen bis vor kurzem dem größeren Publicum fremd. Nur wenige Kunstgelehrte und Kunstfreunde sahen es in den Gemächern des Prinzen Wilhelm, aber sobald es Hirt, Waagen und Kugler hier kennen lernten, traten sie für seine Originalität ein und jeder von ihnen, besonders die beiden letzteren, räumten diesem Exemplar dem Dresdner gegenüber bestimmte Vorzüge ein, während sie das Dresdner Gemälde immer noch als eine Wiederholung durch Holbein selbst, das heißt aus seiner Werkstätte und theilweise von seiner Hand, gelten ließen¹⁾. Derselbe Standpunkt wurde, als in neuerer Zeit die Beschäftigung mit Holbein umfassender aufgenommen ward, zunächst von A. von Zahn²⁾

in lange jaren by een vergadert en Nagelaten door de Ed. Heer Jacob Cromhout, Zaligr en nog eettige konstige stukken gekomen nijt het Cabinet van Zaligr Jasper Loskart etc. Vergl. Zahn's Jahrbücher, V, S. 149.

¹⁾ A. L. Hirt, Kunstbemerkenngen auf einer Reise nach Dresden und Prag, Berlin 1830, S. 16. — Waagen (der schon viel früher sich mündlich zu diesem Urtheil bekannt hatte) in der Schrift: »Einige Bemerkungen über die neue Aufstellung etc. der königlichen Gemäldesammlung in Dresden. Berlin 1858. — Kugler, Kunstblatt 1845, Nr. 8; vergl. Kleine Schriften.

²⁾ Archiv für die zeichnenden Künste 1865.



und von dem Verfasser dieses Buches¹⁾ getheilt und zu begründen gesucht. Aber die Kritik ging weiter und weiter, Holbein's englischer Biograph R. N. Wornum sprach seine Überzeugung dahin aus, das Dresdner Bild sei eine spätere Copie. Auch in der deutschen Wissenschaft ging man bald schärfer vor²⁾, und die Theilnahme weiterer Kreise an dieser Frage wurde immer lebhafter, seit das Darmstädter Gemälde im Jahre 1869 auf der Ausstellung älterer Bilder in München vor ein größeres Publicum getreten war. Schon jetzt stand die Sache so, daß gegen die Originalität dieses Exemplars, ja sogar gegen seine frühere Entstehung keine Einwendungen von berufener Seite gemacht wurden; die Frage war nur noch: kann das Bild in Dresden ebenfalls von Holbein, wenigstens aus Holbein's Werkstatt herrühren oder nicht? Im Jahre 1871 kam endlich die Holbein-Ausstellung in Dresden zu Stande, welche den lang gehegten Wunsch, beide Bilder nebeneinander zu stellen, verwirklichte. Ihr Vergleich unter sich und mit einer Anzahl geficherter Arbeiten des Künstlers brachte völlige Klarheit in die Sache. Für Alle, welche wissenschaftlich auf dem Felde der Kunstgeschichte arbeiten³⁾, ergab sich — nicht mehr aus subjectiver Empfindung, sondern auf Grund fester, objectiv erkennbarer Resultate — die Gewissheit, Holbein sei nicht der Urheber des Dresdner Bildes, dieses sei vielmehr eine spätere Copie von fremder Hand.

Nicht historische Nachrichten über Geschichte und Herkunft, deren Unzulänglichkeit wir kennen gelernt, waren dabei bestimmend, sondern lediglich die Prüfung der künstlerischen Qualitäten. Man hatte Material genug vor Augen, um sich einen klaren Begriff von Holbein's Malweise zu verschaffen. Eine Definition derselben in Worten zu geben, ist nicht leicht, aber auch das ist mit Glück versucht worden, besonders von J. A. Crowe, Schnaase und A. von Zahn. Wir können nichts Besseres thun, als die Worte des Letzteren, bei ihrer musterhaften Fassung folgen zu lassen.

»Aus den höchst meisterhaften Studienzeichnungen ist deutlich zu erkennen, daß es den Künstler in erster Linie interessirte: die plastische Form der Natur in fest umschriebenem Umriß und deutlicher Modellirung

¹⁾ Holbein und seine Zeit, Bd. I, 1866.

²⁾ Für mich selbst stammt die Überzeugung, das Dresdner Gemälde sei nicht von Holbein, von einer erneuerten Besichtigung desselben im Sommer 1868.

³⁾ Die einzige Ausnahme bildet Herr A. Janßen, der Verfasser der verdienstvollen Biographie von Soddoma, der in seiner kleinen Schrift »Die Ächtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden« eben nicht von dem Vergleich der beglaubigten Werke des Künstlers ausging, sonder vorzugsweise den Versuch machte, aus den historischen Nachrichten ein dem Dresdner Bilde günstiges Resultat zu gewinnen. Daß sodann Herr Herman Grimm (Preuss. Jahrbücher, Bd. XXVIII auch diesmal eine dem Urtheil der übrigen Kunsthistoriker entgegengesetzte Ansicht aussprach, kann als eine beruhigende Gegenprobe gelten.

darzustellen. Demnach zeigen sämtliche ächte Bilder eine haarscharfe Begrenzung in den Umrissen und ein völlig plastisches Relief der Formen. Noch ist ihm das Bestreben fremd, durch einen weichen Übergang in den Umrissen jene eigenthümlichen Verschiebungen des stereoskopischen Bildes, wie es durch das Sehen mit beiden Augen entsteht, künstlerisch nachzuahmen. Fest, sicher und scharf umrissen wie mit einem Auge von festem Standpunkt aus gesehen, stehen Vorder- und Hintergrund auf seinen Bildern nebeneinander und er vermeidet ausdrücklich die Wirkung der Luftperspective an einer verschleierten Behandlung des Hintergrundes erkennen zu lassen. Hand in Hand hiermit geht die überaus deutliche Modellirung. Nirgends wird bei ihm der Schatten zu verhüllender Dunkelheit. Wie auf dem Grunde des klarsten Wassers ist auch das feinste Detail in den beschatteten Theilen erkennbar. Das Gesamtbild seiner Gestalten erscheint dabei eher in reliefartiger Modellirung, als in täuschend plastischer Rundung. Eine außerordentliche Freiheit und Meisterschaft der Hand gestattet ihm hierbei, die volle Naturwahrheit ohne alle conventionellen Zuthaten in Schraffirung und Pinselführung wiederzugeben; die Umrisse sind haarscharf abgegrenzt, die Modellirungen von der größten Bestimmtheit; und wie in den Studienzeichnungen die inneren Formen nur da durch feste Umrissstriche begrenzt sind, wo für das Auge des Beschauers die Oberfläche des Körpers sich »umwendet«, so verspart Holbein in seinen Gemälden im Innern der Gesichter die scharf abgesetzten Umrisse auf die Ränder der Nase, die Lippenpalte, die feinen Falten der Augen, während die Modellirung der vor- und zurücktretenden Flächen in überaus zarten Übergängen von Licht und Schattentönen behandelt ist. Die Gewänder, Schmucksachen und anderes Beiwerk bis auf die Handschriften der Briefe und Zettel werden mit wunderbarer Bestimmtheit bis in die äußersten Ecken ausgeführt, angedeutete oder skizzierte Nebensachen kommen auf den Gemälden nicht vor.

In voller Harmonie mit dieser Weise zu zeichnen und zu modelliren steht die Eigenthümlichkeit des Holbein'schen Colorits, die sich ebensowohl in der Abstimmung der Farbtöne als in den chemischen Eigenschaften der Farben und ihres Bindemittels erkennen läßt. Die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Farbenstimmung beruht wesentlich auf dem ausnahmslos befolgten Grundsatz des Meisters: den Localtönen in Licht und Schatten diejenige Geltung zu belassen, welche dem Eindruck der Natur bei einer hellen und kühlen Beleuchtung in geschlossenen von reflectirtem Licht erfüllten Räumen entspricht. Hierbei überwiegt die relative Helligkeit und Dunkelheit der Localtöne vor der »Haltung« in Licht und Schatten: das helle Fleisch, die dunkeln Gewänder, die weiße Wäsche bilden die hervorstechenden Contraste im Bild, nicht Lichtmasse und Schattenmasse. Innerhalb der Localtöne aber erfolgt die Modellirung durch eine

eben so einfache als feine Verdunkelung, die noch in dem tiefsten Schatten die Localfarbe auf das Deutlichste erkennen läßt. Besonders charakteristisch in den Fleischtönen. Entweder in bräunlicher oder grauer, in späterer Zeit mehr violetter Abtönung modellirte der Meister seinen dem Teint des Modells jedenfalls auf das Treueste entsprechenden Fleishton der Gesichter und Hände, und zwar in ganz gleichmäßig pastoser Ausführung. Nie hat er den Contrast der pastosen, gelblich-warmen Lichtflächen mit »geschummerten« bläulichen Halbtönen, warm-braunen transparenten Schatten und wiederum pastos-leuchtenden Reflexen, welcher in der Malerei der späteren Jahrhunderte so vielfach ausgebildet wird, sondern ein Schattenton, dieser aber in den feinsten Abstufungen genügt dem Meister zur Abrundung seiner Formen. — Charakteristisch und mit dem durchgehenden Grundprincip übereinstimmend ist eine Aufferlichkeit: die Behandlung der fast in allen Bildnissen vorkommenden schwarzen Näthereien, »Spanischer Arbeit,« auf der weißen Wäsche, deren feine Muster Holbein mit absolut dunklem flüssigem Schwarz ohne Rücksicht auf Licht und Schatten aufzeichnet. —

Endlich ist die Farbe von einer unverkennbaren stofflichen Eigenthümlichkeit. Infolge des mehr harzigen als fett-ölgigen Bindemittels hat die Farbe Holbein's wie die seiner niederländischen Vorgänger und Zeitgenossen einen emailartigen »Schmelz,« der sich von dem Glanz späterer Ölfarbe durch eine eigenthümlich leuchtende Tiefe unterscheidet, etwa wie ihrerseits Ölfarbe von Tempera. Der Schmelz dieser Farbe erinnert noch unmittelbar an die altflandrischen Bilder, deren leuchtende bei großer Deckkraft dennoch dem geschmolzenen Metalloxyd ähnliche Farbe jedenfalls mit demselben Bindemittel behandelt war. Jenes Bindemittel gestattete sowohl die flüssige Verschmelzung der nassen Farbe, wie das schärfste Absetzen der neben und übereinander gesetzten Töne. Dabei sind die verschiedenen Farben in sehr verschiedener Stärke aufgetragen: Fleischtöne und Schwarz sind obwohl vollkommen deckend stets überaus dünn; grüne und blaue Farben, Weiß, Grau und Anderes stets viel stärker aufgetragen, und da Holbein die in reinem Localton modellirten Flächen immer in ganz scharfen Umrissen aneinanderstoßen läßt, so würden die ächten Bilder in einem galvanoplastischen Niederschlag der Oberfläche die Umrisszeichnung deutlich wiedergeben, wie denn in der That die jetzt überdeckten Untermalungen auf der Darmstädter Madonna durch das bloße Relief der Farben ganz deutlich erkennbar geblieben sind.

Ganz eigenthümlich ist auch seine technische Behandlung des Goldes, das er bekanntlich für die goldenen Schmucksachen u. s. w., statt der flandrischen Nachahmung in Farbe, in ächter Vergoldung verwendet. Holbein untermalt über der fertigen Malerei die Goldsachen mit einem

sehr flüssigen Vergolder-Grund, dessen weißgelbliche Farbe überall, wo das Gold abgeputzt worden, zum Vorschein kommt, und zwar zeichnet er damit bei Reliefarbeiten nur die Lichter, sonst die Silhouette der zu vergoldenden Stelle, bei durchbrochenen Ornamenten, Goldbrokatfäden, Stickereien u. s. w. oft mit federstrich-feinen Linien und Punkten. Diese Unter-malungen vergoldet er mit ächtem Blattgold und modellirt auf den ganz scharf abgegrenzten Blattgold-Flächen, Streifen oder Punkten wieder mit durchsichtigem Braun.

Alle diese Eigenthümlichkeiten finden wir in dem Darmstädter Bilde wieder, im Dresdener aber nicht. Dafs auf jenem ein schwerer gelber Firnißüberzug liegt, während dieses klar ist, macht schon den ersten Eindruck sehr verschieden, zunächst nicht zu Gunsten des Darmstädter Bildes, das man wie durch ein gefärbtes Glas sieht. Trotz dieser Trübung aber trägt es den Sieg über das andere davon. Nur das Darmstädter Bild zeigt jene überall durchgehende, gleichmäfsige, charaktervolle Sorgfalt und Vollendung, der nichts zu gering ist, die mit feinsten Individualisirung in den Köpfen und Händen zugleich eine so eingehende, unbedingt meisterliche Behandlung alles Nebensächlichen, des Costüms und des Schmucks verbindet. Man beginne die Betrachtung bei dem weissen Kleide des knieenden Mädchens mit den ornamentalen Stickereien an Ärmeln und Befatz, an ihrem Häubchen mit Perlen und Blumen, man verweile bei den Knöpfen, Nesteln und Troddeln am Anzug des älteren Knaben, endlich bei der gothischen Krone mit den thronenden Heiligenfiguren auf Maria's Haupt. — Alles ist im Darmstädter Bilde bewundernswerth, im Dresdner dagegen gewöhnlich und handwerksmäfsig. Ebenso ist im Darmstädter Bilde das Verständniß der Formen ein weit gröfseres, nur hier ist das rothbekleidete Bein des älteren Knaben so modellirt, dafs es die Bildung des Gliedes zur Erscheinung bringt, nur hier sind die Füfschen und die segnend ausgebreitete Hand des Christuskindes von so unvergleichlicher Durchführung und Naturtreue. Die Hände auf dem Dresdner Bilde, besonders die Finger des Mädchens, erscheinen schwach gegen ihre vollendete Behandlung auf dem Original. Die Köpfe der unteren Figuren sind in dem Dresdner Bilde ziemlich trocken und hart. Namentlich die zweite Frau, auf dem Darmstädter Bilde eine anziehende Erscheinung, ihrem Porträt von 1516 ähnlich, ist auf dem Dresdner vergrößert und erscheint viel zu alt für Frau Dorothea, die wir 1532, nach Meyer's Tode, zum zweitenmal verheirathet finden. Ihre Stirn schimmert auf dem Darmstädter Bilde sehr zart, auf dem Dresdner dagegen ziemlich roh durch den Schleier, während hier zugleich der Wurf des Tuches an ihrer Haube nicht recht begriffen ist. Auf das Gesicht der ersten Frau, die Holbein nicht nach dem Leben malen konnte, liefs er einen Schlagfalten fallen, der es in Verbindung mit Haube und

Rife fast ganz verhüllt. Diesen Schatten hat der Maler des Dresdner Bildes fortgelassen.

Dann lassen sich directe Mißverständnisse des Copisten nachweisen. Auf dem Darmstädter Bilde knien die unteren Figuren hart an einer Stufe, über welche der Teppich fällt; diese Stufe hat der Maler des Dresdner Bildes gar nicht gemerkt, dadurch wurde ihm die Teppich-Bordüre unklar, zugleich dämpfte er aber auch die Farbenpracht des ächt orientalischen Gewebes, wie sie das Original zeigt, durch einen einförmig braunen Ton und brachte willkürliche Veränderungen in dem Muster an, Füllungen in den Ecken der Hauptquadrate und, statt der geradlinigen Verzierung des Randes, S-artig geschwungene Figuren, wie sie in orientalischen Beispielen nicht vorkommen und im Abendlande erst mit der Spätrenaissance vom Ende des 16. Jahrhunderts auftreten¹⁾. Auf dem Original trägt die Madonna ein blaues Gewand, das aber durch den gelben Firnifs in das Grünliche schimmert. Der Copist, der das Bild schon mit vergilbtem Firnifs gesehen haben muß, gab ihr — gegen alle Tradition — ein wirklich grünes Kleid von auffallend dunklem Ton. Auch die Tasche des älteren Knaben ist viel dunkler als das lichtere Grün des Originals, das Roth am Gürtel der Madonna ist nicht das gleiche. Überhaupt hat der Urheber des Dresdner Bildes in ganz anderer Technik und mit anderen Farben-Materialien gearbeitet. Der Fleishton geht in das Röthliche bei sehr weissen Lichtern und zeigt nicht diese feine Harmonie zu der Gewandung. Die Farben sind nicht, wie dies — nach Zahn's mitgetheilten Auseinandersetzungen — bei Holbein's Technik der Fall ist, in verschiedener Stärke aufgetragen, sondern gleichmäfsig flach. Der eigenthümliche Schmelz des Holbein'schen Vortrags ist nicht erreicht, ebenso wenig ist seine unbedingte, scharfe Bestimmtheit in den Umrissen vorhanden, die, in Folge eines modernen malerischen Gefühls, weichere Übergänge zeigen. Statt der zarten, eintönigen Schatten Holbein's finden wir in dem Dresdener Bilde den Gegensatz warmer und kalter Töne, namentlich in den Fleischpartien grünliche Halbtöne als Übergang zu den bräunlichen Schatten. In den dunkleren Partien schwindet die Bestimmtheit des Tons wie der Zeichnung, zum Beispiel in den Gewandfalten, während in dem Original zu Darmstadt auch die tiefsten Schatten durchsichtig sind, vor Allem die schwarze Schube des Bürgermeisters wäffrig-klar, in jeder Falte erkennbar ist. Namentlich ist aber das Gold auf beiden Gemälden ganz verschieden. Man blicke auf Maria's Krone, die sich im Dresdner Bilde kaum hinreichend von dem blonden Haar unterscheidet, auf ihre goldbrokatenen Unterärmel, die dabei in der Copie auch recht charakterlos gezeichnet sind. Statt des aufgelegten

¹⁾ Nach Zeugniß des Dr. Julius Lessing.

Blattgoldes mit dem ächten Metallglanz hat der Copist, seiner späteren Technik entsprechend, mit dem Pinsel aufgetragenes Muschelgold verwendet. Endlich ist das Dresdener Bild auf Eichenholz gemalt, das bei Holbein nur in Gemälden, die in England entstanden sind, vorkommt, während man in Deutschland stets weiches Holz zu Bildern verwendete.

Eine weitere Modernisierung liegt darin, daß der Copist die Verhältnisse durchweg höher und schlanker gemacht hat. Das ist derjenige Unterschied, der gleich auf den ersten Blick am auffälligsten wirkt und zunächst bis zu einer tiefer eindringenden Prüfung sogar einen günstigeren Eindruck hervorbringt. Eine gewisse Gedrungenheit in den Körperformen und in den architektonischen Verhältnissen ist für Holbein's frühere Zeit charakteristisch, mag hierin auch immerhin eine Schranke seines damaligen Geschmacks liegen. Der Maler des Dresdner Bildes hat den Bürgermeister höher aufgerichtet, die Madonna schlanker gebildet und jene gothische Biegung des Körpers gemildert, welche auf dem Darmstädter Bilde sichtlich ist, endlich die Architektur der Nische, in der sie steht, erhöht. In dem Original laden die tragenden Consolen unmittelbar über den Köpfen der Knieenden aus, und die Halbkuppel schließt dicht über Maria's Krone, in der Copie steigt die Wölbung höher auf und zwischen Köpfen und Consolen ist noch ein Stück vom Schaft des Pilastrs zu sehen. Daß aber solche Änderungen nicht von Holbein selbst, zu einer Zeit, als er sich eleganteren Renaissance-Proportionen zuneigte, angegeben sein können, geht daraus hervor, daß bei der scheinbaren Verbesserung doch wieder manche Schönheiten des Originals geopfert sind.

Die Composition des Darmstädter Bildes ist bei aller Gedrungenheit von merkwürdig klarer, fester, anspruchsloser und doch fein abwägender Linienführung, mag die Wölbung gedrückt sein, so sind doch die Büsten der Madonna und des Kindes trefflich in diesen Raum hinein componirt; die enge Geschlossenheit des Ganzen kommt auch dem geistigen Ausdrucke zu Gute. Diese Festigkeit des Zusammenhangs erfährt nun durch die Erhöhung einiger Gestalten wie der Nische in dem Dresdner Bilde schon eine gewisse Lockerung. Die architektonische Umrahmung auf dem Darmstädter Gemälde ist eben mehr als ein wirkfamer Hintergrund, ihr Linienzug hängt mit dem der Figuren unmittelbar zusammen, sie steigt mit ihren kräftigen Ausladungen aus den Winkeln zwischen der Madonnen-gestalt und den Köpfen beiderseits auf, und in festem Anschlusse die Gruppe zusammenhaltend, nimmt sie dem pyramidalen Aufbau derselben die mathematische Abstrachtheit und befriedigt dadurch in erhöhtem Grade das unbewußte Gefühl für Symmetrie und wohlthuendes Gleichgewicht im Beschauer¹⁾.

¹⁾ A. Bayersdorfer. Der Holbein-Streit. (Text zu den Bruckmann'schen Photographien des Darmstädter Gemäldes).

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Der copirende Maler zeigte ferner im Einzelnen weniger architektonisches Verständniß, indem er die Muschel-Bekleidung übertrieben stark von der Halbkuppel abbog, die Deckplatte der Consolen, die sich unter der ganzen Wölbung herumzog, fortliefs. Auf dem Original besteht jede Console aus einer unteren und einer oberen Volute. Auch das verstand der Copist nicht, er wandelte die unteren Voluten in eine Art aufgerollter vorderer Bekleidung der Pilafter um, während er die oberen, trotz starker Ausladung, leer in der Luft endigen liefs, ohne dafs sie irgend etwas tragen. Zwar ist auch Holbein oft derb und nicht ohne Willkür in seinen Renaissance-Formen, aber bei aller Kühnheit seiner decorativen Phantasie geht er dem tektonischen Widerfinn stets mit Takt aus dem Wege. Bei der Erhöhung des Ganzen sind auch die Verhältnisse der Madonnenfigur in das Übertriebene gesteigert, indem sie über acht Kopflängen hat ¹⁾. Endlich hält der Stifter seine gefalteten Hände frei, anstatt sie auf der Schulter des Sohnes aufrufen zu lassen.

Auf dem Darmstädter Bilde finden sich ferner einige beachtenswerthe *Pentimenti*, das heifst Änderungen von der Hand des Meisters selbst. Unter den drei Studien für das Gemälde, welche das Baseler Museum besitzt, nämlich den Köpfen, beziehungsweise Halbfiguren Jacob Meyer's, der zweiten Frau und der Tochter, zeigen die beiden letzten eine von der Ausführung im Gemälde verschiedene Anordnung des Costüms. Frau Dorothea's Gesicht war ursprünglich bis zum Kinn durch die Rife verhüllt, die gewöhnliche Tracht der Bürgerfrauen, wenn sie zur Kirche gingen, und Anna, die in der Zeichnung wesentlich jünger aussieht, trägt hier, statt des Perlenhäubchens, das Haar aufgelöst und herabfallend. Auf dem Darmstädter Bilde ist nun sichtlich, dafs Holbein diesen Studien anfangs im Gemälde genau gefolgt war. Anna's Haar wurde erst später zugedeckt, wie sich deutlich erkennen läfst; wo es sich ehemals befand, ist die Farbe mehr als sonst im ganzen Bilde gerissen wegen der Übermalung einer unteren, noch nicht ganz trockenen Farbensicht. Während in diesem Punkte die Anordnung der Zeichnung gewifs die günstigere gewesen wäre, hat bei dem Gesicht der Frau das künstlerische Gefühl über die Mode und die Convenienz gesiegt. Der Umrifs des Kinn-tuches schimmert noch im Gemälde sichtlich durch, aber Holbein hat während der Ausführung erreicht, dafs er — wie auf dem Frauenportrait im Haag — es oben herunterziehen und das Gesicht frei zeigen durfte. Endlich kann auch das noch als ein *Pentimento* gelten, dafs auf dem Darmstädter Bilde

¹⁾ Auf dem Darmstädter Bilde beträgt die Gesichtslänge des Bürgermeisters $13\frac{1}{2}$ Centimeter, die der Frauen 12, der Madonna 14 (ihr Mafsstab ist ein etwas gröfserer), des Christuskindes über 8. Die beiden ersten Mafse sind in dem Dresdner Bilde dieselben, aber das Gesicht der Madonna ist um einen halben, das des Kindes fast um einen ganzen Centimeter kleiner.

das unten stehende Knäblein an der rechten Hand, die auf dem Arme des Bruders aufliegt, scheinbar einen Finger zuviel hat, was auf der Copie nicht zu finden ist. Wahrscheinlich war die Richtung des kleinen Fingers ursprünglich eine etwas verschiedene, mehr aufgerichtete, und der Maler vergaß bei der Änderung, den Rest des Früheren zu tilgen, oder ungeschicktes Putzen brachte die bedeckte Stelle wieder zum Vorschein.

Mag aber auch das Darmstädter Bild neben dem Dresdener die volle Überlegenheit des Originals der Copie gegenüber zeigen, so wird dieser Eindruck doch in einigen, und zwar in hervorragenden Theilen durch Übermalungen getrübt¹⁾. Diese können erst nach der Anfertigung der Dresdner Copie entstanden sein, welche den am stärksten berührten Partien des Darmstädter Bildes gegenüber entschieden dem Geiste Holbein's näher steht als das Original in seinem jetzigen Zustande. Während die Gewandpartien und die Umgebung auf demselben vorzüglich erhalten sind, was man trotz des trüben Firnisses deutlich erkennt, hat der Restaurator sich herausgenommen, an einem großen Theil der Fleischpartien mit ungeschickter Hand nachzuhelfen. Nur das ausgestreckte linke Händchen des Christuskindes, seine beiden Füße, die außerordentlich schönen Hände der Ma-

¹⁾ Manches, was sich hieraus ergibt, besonders die größere Schönheit des Madonnenkopfes auf dem Dresdener Bilde im Vergleich zu dem des Darmstädter Gemäldes in seinem jetzigen Zustande, war ein Hauptgrund, um viele, so auch den Verfasser dieses Buches, lange nicht zu voller Klarheit über die Sache kommen zu lassen und es ihnen außerordentlich schwer zu machen, in dem Dresdener Bilde nur eine Copie zu sehen. Die Übermalungen wirklich zu ermitteln und ihren Umfang festzustellen, gelang erst auf der Dresdener Ausstellung. In dem Zimmer der Prinzessin zu Darmstadt gewährten Beleuchtung und Aufstellung des Bildes keine Möglichkeit dazu; das ungenügende Oberlicht auf der Münchener Ausstellung des Jahres 1869 förderte die genauere Prüfung in dieser Hinsicht auch nicht weit. Nur Cavalcafelle's erfahrenes Auge hatte schon damals einige Restaurationen scharf und richtig erkannt. Bei der Ausstellung in Dresden wies zuerst E. His mehrere der wichtigsten Übermalungen nach. Bald darauf veröffentlichte W. Bode genaue und sehr scharfsinnige Untersuchungen über den Zustand des Gemäldes in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VII., S. 55 f. Bei aller Richtigkeit der Beobachtung im Einzelnen geht er jedoch in manchen Punkten zu weit, besonders in den Schlüssen auf Verputzungen unter den jetzt übermalten Stellen. Uns scheint in diesem Punkte eher Herr A. Bayersdorffer (a. a. O.) das Richtige zu treffen, indem er von den Übermalungen sagt: »Sie sehen in der Hauptsache aus, wie das mühsige Exercitium eines Restaurators.« Der vortreffliche, völlig intakte Zustand der nicht übermalten Partien macht es wahrscheinlich, daß die äußeren Beschädigungen und die Verputzungen nicht sehr bedeutend waren. Namentlich spricht dafür, daß an einigen der auffallendsten Stellen die Übermalung in der ganz bestimmten Absicht einer Verbesserung des Originals, das dem Geschmack des Restaurators oder des Besitzers nicht zusagte, vorgenommen ist, wie wir oben sogleich sehen werden. Gewissheit darüber könnte freilich erst eine Reinigung des Gemäldes verschaffen, und wir halten eine Abnahme des Firnisses sowie der Übermalungen und eine Herstellung des Gemäldes, sofern sie den rechten Händen anvertraut wird, nicht für so gefährlich als von manchen Seiten behauptet wurde.

donna und die des Bürgermeisters sind völlig intakt. Leisere Nachhülfe kommt in dem Kopfe des älteren Knaben, in dem Körper seines Brüderchens, endlich in den Gesichtern der drei weiblichen Figuren vor. Der Restaurator hat die Schatten in einem bräunlichen Ton verstärkt, die Augenbrauen zum Theil nachgezogen, das Roth der Wangen etwas lebhafter aufgetragen. Immerhin machen auch diese Theile noch einen wesentlich erhaltenen Eindruck: nur das Profil des Mädchens hat der Restaurator sich zu ändern erlaubt, weil es seinem Geschmacke nicht zusagte, so daß es jetzt nicht mehr mit der Baseler Studie übereinstimmt, deren Profil wir in dem Dresdner Bild und in der Ludi'schen Copie wiederfinden. Dagegen erkennen wir im Darmstädter Bilde — und sogar in den Original-Photographien desselben — die ursprünglich viel stärker ausladenden Umriffe der Stirn und der Nase. Das Gesicht des Bürgermeisters ist namentlich in seinen unteren Partien fast gänzlich übermalt. Gerade bei diesem Kopf bleiben das Darmstädter wie das Dresdener Bild gleich weit gegen die lebensvolle Studie in Basel zurück.

Am übelsten ist aber der Madonna und dem Christuskinde mitgespielt. Der Leib des Kindes ist leichter übergangen, der Kopf aber so überarbeitet, daß Formen und Ausdruck jetzt etwas Unangenehmes haben. Neben den lächelnd emporgezogenen Mundwinkeln sind noch die Umriffe des früher herabgezogenen Mundes zu erkennen. Sicher hatte das Kind auch auf dem Darmstädter Bilde ursprünglich jenen eigenen wehmüthigen Ausdruck, der nur auf der Copie vergrößert worden ist.

Wie sowohl hier als bei dem Profil der Tochter den Entstellungen des Restaurators eine bestimmte Absicht zu Grunde lag, so auch bei dem Madonnenkopfe. Offenbar war er ihm auf dem Original zu individuell, er wollte ihm einen vermeintlich idealen Zug verleihen. So übermalte er die Schattenpartie des Gesichtes, verkleinerte die Stirn etwas, veränderte die feine Wellenlinie der Nase in eine gerade Form, verstärkte die ursprünglich nur ganz leise angegebenen Augenbrauen und überdeckte namentlich das außerordentlich anmuthige Doppelkinn und den feinen Ansatz des Halses. Unter solchen Verhältnissen giebt uns zur Zeit nur die Dresdener Copie eine Ahnung von Holbein's Madonnenkopf. Hier erscheint er uns völlig individuell und doch zugleich als die höchste Erklärung deutscher Weiblichkeit, wie sie sich jedem deutschen Herzen eingepägt hat, ganz Licht und Klarheit, mit den reizend gesenkten Lidern, voll unaussprechlicher Milde und Holdseligkeit. Allerdings spielt hier wohl schon eine leise Modernisirung hinein, auf welche bereits Kugler in seiner Beurtheilung des Bildes hinwies. Bei dem Original, soweit noch Spuren des Ehemaligen unter den Entstellungen hindurchschimmern, scheint sich der Anmuth mehr Hoheit gefellt zu haben. Wie schön mag einst dieses Antlitz gewesen sein!

Als es ausgesprochen wurde, daß die Dresdener Madonna Copie sei, ward in den Kreisen der Künstler und des Publicums vielfach das Verlangen laut, es solle von den Kunsthistorikern nun auch der Maler genannt werden, welcher die Copie gemacht haben könne. Diese Forderung beansprucht aber zuviel und berührt einen Punkt, der von der Frage, ob das Bild überhaupt Copie sei oder nicht, ganz verschieden ist. Die Diagnose, die es ermöglicht, den Urheber eines bestimmten Kunstwerkes nachzuweisen, beruht auf Vergleichung der malerischen Technik, des Vortrags, der Naturauffassung, der geistigen Eigenthümlichkeiten u. s. w., und von diesen Vergleichungspunkten fallen bei einer Copie viele von selbst fort, so daß hier der Nachweis keine besonderen Schwierigkeiten hat. Die Vertreter der Kunstwissenschaft haben daher Recht, wenn sie nicht Behauptungen aufstellen, für welche sich keine ausreichenden Belege beibringen lassen. Vermuthungsweise ist wohl der eine oder der andere Name genannt worden, und schon das ist ein Ergebniß, daß man dabei gewöhnlich an dieselbe Gruppe von Künstlern gedacht hat, an diejenigen Niederländer, deren Manier noch die Nachwirkung der älteren Richtung zeigt und nur theilweise von den Neuerungen der großen Meister des 17. Jahrhunderts berührt ist.

Jedenfalls war der Copist ein Mann, der seine Sache verstand. Er hat in einer seltenen Weise seine Eigenthümlichkeit dem Original, das er vor sich hatte, unterzuordnen gesucht, und wenn er gleich Holbein in dem nicht erreichen konnte, worin Holbein eben unerreicht ist, so hat er doch Fleiß und Verständniß bewährt. Selbst da, wo er sich Abweichungen von dem Original erlaubte, war die Kritik, die ihn dazu führte, keine unberechtigte, mochte es gleich unmöglich sein, an Composition und Empfindung des Meisters zu rühren, ohne damit auch etwas aufzuopfern. Vielleicht hat gerade die Modernisirung in den Raumverhältnissen und möglicherweise auch in dem Kopfe der Madonna dazu beigetragen, dem neueren Publicum das Gemälde näher zu bringen und zugänglicher zu machen. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß bis in neuere Zeit ein Meisterwerk Holbein's, das Porträt des Morett, in der Dresdener Galerie als Lionardo da Vinci hing und daß in derselben Galerie eine spätere Copie als Holbein's Meisterwerk bewundert wurde, als eines der Kunstwerke da stand, welchen die Liebe für die vaterländische Vorzeit am kräftigsten wahren halfen.

Gerade deshalb hat es für unsere Empfindung fast etwas Schmerzliches, daß dieses Bild nun seinen Anspruch auf Ächtheit einbüßt und kritisch zerpflückt wird bei dem Vergleiche mit dem wahren Original. Aber was wir in dem Dresdener Bilde liebten, war eben die Schöpfung Holbein's, wie wir sie auch in der Copie durchleuchten sahen. Wie froh dürften wir sein, wenn wir von anderen untergegangenen Werken Holbein's Copien von solcher Güte befäßen! So haben wir ja von den

meisten berühmten Werken der antiken Plastik nur spätere Nachbildungen, die sicherlich vielfach kaum so gut und so treu sind, wie diese Copie, die uns aber dennoch werth und willkommen sind sowohl als Gegenstand künstlerischen Genusses wie als kunstgeschichtliches Material. Wenn dann freilich neben bisher berühmten Werken das eigentliche Original oder eine demselben näherstehende Replik zum Vorschein kommt, dann ändert sich die Sache, und wir müssen auch dann aus der Kenntniss des Originals alle Consequenzen ziehen, welche sich nicht nur für unsere kunstgeschichtlichen Vorstellungen, sondern auch für unsere ästhetischen Begriffe ergeben¹⁾. So steht die Darmstädter Madonna jetzt neben der Dresdner wie die fliehende Niobide im Museo Chiaramonti des Vatican neben der entsprechenden Statue in der berühmten Niobidengruppe zu Florenz. Wie wir aber den Kopf, welcher dem schöneren römischen Exemplar fehlt, nur in dem Florentiner kennen lernen, so wird uns für den Kopf der Holbein'schen Madonna, bei dem jetzigen Zustande des Originals, die Copie von unschätzbarem Werthe sein, auf welcher dies Antlitz sicher demjenigen näher kommt, das Holbein einst schuf.

Die Ächtheitsfrage der Meyer'schen Madonna hat jetzt die »Deutungsfrage« in den Hintergrund gedrängt, die eine Zeit lang bis zum Überdruß herangezogen wurde. Der Inhalt des Gemäldes ist so klar und einfach, daß es keine Deutung brauchte, und doch hat man eine Auslegung in dasselbe hineingetragen, die bei dem größeren Publikum sehr verbreitet und selbst in der Unterschrift des Steinla'schen Kupferstiches wiederholt ist. Sie entstand in Dresden, in dem Kreise der Romantiker und geht wahrscheinlich auf Ludwig Tieck zurück²⁾. Das Aussehen des Kindes, das Maria trägt, sein weinerliches Gesicht auf dem Dresdener Bilde führten auf den Einfall, daß es vielleicht nicht das Christuskind, sondern ein krankes Kind der Familie sei, welches die Madonna, auf Anrufung der Angehörigen, in ihre Arme genommen, während sie den Christusknaben unterdessen auf den Boden unter die Knieenden gestellt. An dieser Deutung ist wohl nur die Copie schuld, in der, wie wir sahen, der wehmüthige Ausdruck des Kindes sicher übertrieben ist; wenigstens sind andere Christuskinde Holbein's von diesem ältlichen Zuge durchaus frei, mögen sie unruhig und mit verzogenem Gesicht dargestellt sein, wie auf der Baseler Zeichnung Nr. 65³⁾, mögen sie freundlich auf dem Mutter-schoß sitzen, wie auf der Anbetung der Könige zu Freiburg und auf der

¹⁾ Vergl. hiezu den trefflichen Aufsatz von Alfred Dove, der Schönheitsverlust der Dresdener Madonna, Im neuen Reich, II, S. 496 ff.

²⁾ Nach dem mündlichen Zeugniß Waagen's hat sie ihm Tieck als seine Ansicht erzählt, als er als ganz junger Mensch bei ihm, seinem Onkel, war und die Dresdener Galerie zuerst kennen lernte.

³⁾ Vergl. oben S. 162 sowie unten S. 312, Anm. 4.

Madonna zu Solothurn; die Kleinen sind überall prächtig naiv und unmittelbar dem Leben abgelauscht. Kinder von idealer Schönheit, wie die Italiener, namentlich Raphael, malt Holbein freilich nicht; jene wählen auch zu dem Zwecke meist schon etwas ältere Knäblein, Holbein stellt sie meist in dem zartesten Alter dar, in welchem sie noch recht eigentlich in die Mutterarme gehören.

Zugleich machte aber noch ein anderes Mißverständniß jene Deutung glaublich. Man nahm daran Anstoß, daß der unten stehende Knabe nackend dargestellt ist und wollte ihn deshalb nicht für ein Kind aus der Familie gelten lassen. Aber zu einer Zeit, in welcher ein nacktes Kind aus der Familie Anstoß erregt hätte, wäre ein unbekleidetes Christuskind ebenso anstößig gewesen, denn daß man Letzteres meistens nackt darstellte, hat nur darin seinen Grund, daß man kleine Kinder häufig nackend sah. So lagen sie in ihren Bettchen, zu einer Zeit, in der es noch keine Nachthemden gab, so liefen sie auch im Hause und auf der Gasse umher, wie das in Italien auch heute noch vorkommt. Italienische Gemälde, welche heilige Geschichten in dem Gewände des damaligen Volkslebens darstellen, bieten uns dafür Belege, zum Beispiel Pinturicchio's Tobias-Bilder in Berlin. In nordischen Bildern finden wir dasselbe; auf dem Gemälde eines unbekannten Niederländers, das in Cassel irrthümlich für Holbein's Familienbild gilt, sitzt das jüngste Kind nackt im Schooße der Mutter.

Die Geschichte mit dem kranken Kinde fand aber schnell bei dem Publikum Eingang, das die notorisch moderne Erfindung bereitwillig für eine alte Sage hielt. Wir wissen, daß sich keine Spur einer älteren Bestätigung vorfindet. »Maria mit dem Kindlein auf dem Arm« heißt es bei Sandrart, »Maria mit Jesus auf dem Arm« in dem Auctionskatalog von 1709. Die Deutung hat einen modern-sentimentalen Beigeschmack. Jeder Unbefangene muß zugeben: sobald die Madonna mit einem Kinde auf den Armen erscheint, ist dies zunächst für das Christuskind zu halten. Soll es ein anderes Kind sein, so muß dies ausdrücklich motivirt werden. Hätte Holbein wirklich darstellen wollen, wie die Madonna ein krankes Kind tröstend oder heilend in den Arm nimmt, so wäre er der Mann gewesen, um dies in einer Weise zu schildern, die keinem Zweifel Raum gelassen hätte. Er, der Meister dramatischer Bewegtheit, hätte dies wie ein wirklich geschehenes, plötzlich wirkendes Ereigniß dargestellt.

So war es natürlich, daß sich stets Zweifel an dieser Auffassung des Bildes auch bei denen geltend machten, denen das Motiv selbst gefiel. Namentlich mußte es befremdend scheinen, daß die heilige Jungfrau ihr eigenes Kind mitten unter die Familie gestellt haben sollte, während die Betenden keine weitere Notiz von ihm nehmen und der ältere Knabe es gar zu brüderlich umfaßt. Daher tauchte bald eine Variation dieser.

Deutung auf, die in neuerer Zeit mehrfach wiederholt und ausführlich vertheidigt worden ist¹⁾. Sie gab den zweiten Theil des Märchens auf und rettete den ersten, indem sie behauptete, das obere Kind sei ein krankes, das untere Kind das nämliche, durch Anrufung der Madonna wieder gesund geworden. Ja es wurde sogar herausgefunden, der kranke Theil sei das linke Ärmchen, weil beide Kinder mit diesem eine Bewegung machen. Nun ist eine solche Armbewegung kleinen Kindern sehr natürlich, sie kommt bei Holbein, mit dem besonders charakteristischen Nach-ausfen-kehren des Handtellers, auf der Solothurner Madonna²⁾ und dem Holzschnitt der Freiburger Stadtrechte³⁾ vor. Es ist sehr bezeichnend für Holbein, wie er bei der Meyer'schen Madonna aus diesem naiven Motiv heraus die segnende Haltung des Händchens entwickelt, welche der Gegenstand verlangt — eine Haltung wie bei Mantegna's Madonna della Vittoria; ähnlich wie die segnende Geberde des rechten Händchens bei dem Kinde des Solothurner Bildes eigentlich auch nichts Anderes als die natürliche Bewegung eines aufmerksam auf etwas hinsehenden und danach greifenden kleinen Kindes ist.

Diese Umdeutung, welche die Vereinigung von zwei verschiedenen Momenten, einem Nacheinander, in einem Bilde von so vollkommener Einheit der Stimmung voraussetzt, ist vielleicht erträglicher als die andere, thut aber gleichfalls dem Kunstwerke Gewalt an und läßt sich durch keine Analogie unterstützen⁴⁾. Von anderen Variationen der Auslegung lohnt es sich dann vollends kaum zu reden. Ein älterer Dresdener Kata-

¹⁾ Mrs. Jameon, *Legends of the Madonna, as represented in the fine arts*. 2. ed. London 1857. — Sighart, *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern*, 1863. — Victor Jacobi, *Neue Deutung der beiden nackten Knaben auf Holbein's Madonna und andere Momente im Dresdener Gemälde . . . u. f. w. . .* Leipzig, 1865. — Fechner, über die »Deutungsfrage der Holbein'schen Madonna«, *Archiv für die zeichnenden Künste*, XII.

²⁾ Vergl. S. 181.

³⁾ Vergl. S. 199.

⁴⁾ Herr Fechner — *Archiv für die z. Künste XII und Jahrbücher für Kunstwissenschaft I* — hat eine vermeintliche Analogie beigebracht, die Baseler Zeichnung Nr. 65 (vergl. oben S. 162). Hier spiele ebenfalls eine Geschichte mit dem kranken Ärmchen, die Madonna wolle den ausgerenkten Arm wieder einrenken, das Kind mache dazu ein böses Gesicht, und der knieende Ritter zeige sich »erstaunt über ein geschehenes Wunder.« In Wahrheit ist das Kind nur ein realistisch aufgefaßter, unruhiger kleiner Bube, und die Haltung des Stiflers bezeichnet nur den brünstig Betenden. Mußte nicht bedenklich scheinen, daß bei Holbein ein zweites Beispiel für eine so abnorme Darstellung vorkommen sollte, während die Kunstarchäologie sonst kein zweites aufweist? Herr Fechner weiß dafür Rath; die Zeichnung sei eine erste Skizze zur Meyer'schen Madonna; freilich sieht die Darstellung ganz anders aus. Eine Madonna und eine Nische sind die einzigen gemeinschaftlichen Requisiten. Keine Familie kniet da, sondern nur ein Mann, und dieser nicht bürgerlich gekleidet und bartlos wie Jacob Meyer, sondern in Rüstung und Vollbart. Aber warum nicht? Meyer ist wiederholt zu Felde gezogen, meint Herr Fechner, da konnte er sich vielleicht den Bart wachsen lassen.

log¹⁾ sprach von einem todten Kinde in Maria's Armen; eine andere Beschreibung sah in demselben die Seele der unten knieenden verstorbenen Frau²⁾. Hat man einmal sich hinreissen lassen, das Bild anders als einfach und natürlich anzusehen, so findet die auslegende Phantasie keine Grenzen. So harmlos solche Spielereien scheinen, so hindern sie doch das Verständniß dessen, was der Meister wirklich ausdrücken wollte. Maria erscheint hier als die Mutter des Erbarmens, welche diejenigen, die zu ihr flehen, gleichsam unter ihre Fittige nimmt. Ihr Gnadenmantel ruht links auf der Schulter des Bürgermeisters, rechts breitet er sich aus, um auch die Frauen zu umfassen. Dies ist ein Gegenstand, welcher besonders häufig bei Epitaphen vorkommt, auf denen auch eine Vereinigung der gestorbenen und der lebenden Familien-Mitglieder gewöhnlich ist. Diese hatten wir ja auch bei dem Epitaph der Familie Schwartz von dem älteren Hans Holbein gefunden. Bei dieser Auffassung als Mutter des Erbarmens kann die Madonna entweder als Fürbitterin oder als Bringerin der Gnade dargestellt sein. In dem ersten Falle erscheint sie betend und ohne das Kind, wie auf Fra Bartolommeo's berühmtem Bilde in San Romano zu Lucca, wo auch Christus, zu dem sie fleht, in der Höhe sichtbar ist, auf einem Gemälde von Fra Filippo Lippi zu Berlin, in einer Sandsteingruppe zu St. Stephan zu Wien und in zahlreichen anderen Beispielen. In dem zweiten Falle, wenn sie nicht Erbitterin, sondern schon Bringerin der Gnade ist, vermag sie dies nur durch das Kind zu sein. So finden wir sie zum Beispiel auf dem Grabmal der Familie Pergensdorfer von Adam Krafft in der Frauenkirche zu Nürnberg. Da steht die Jungfrau mit dem Kinde, zwei Engel halten über ihrem Haupte die Krone, zwei andere breiten ihren Mantel über die kleinen Gestalten zu ihren Füßen aus, hier die Vertreter aller Stände, vom Papst und Kaiser an, dort die Familie. In dem Holbein'schen Bilde sind die unten Knieenden aber nicht mehr in kleinerem Maßstabe gehalten, sondern annähernd von gleicher Größe wie die Heilige selbst. Und nicht über Wolken erscheint hier die göttliche Mutter, sie thront nicht in himmlischen Fernen, sondern auf den Boden dieser Erde, mitten unter die frommen Betenden ist sie hingetreten, sie steht auf demselben Teppich, auf dem diese knien. Nicht als Vision wie Raphael's Siftina, sondern leibhaft und wirklich ist sie da, und recht in ihrer Eigenschaft als Mutter, die wir so schön ausgedrückt sehen in ihrem Verhältniß zu dem Kinde, die sich aber ausdehnt auf Alle, welche unter ihr knien. Und deshalb steht sie uns so menschlich nahe trotz der schimmernden Königskrone auf ihrem niederwallenden blonden Haar. Innig schmiegt sich das Kind an die Mutter,

¹⁾ Von J. F. Matthäi, 1833.

²⁾ Schäfer, die Dresdener Gallerie, Bd. III. Ebenso im Text zu den Hanffängl'schen Photographien.

legt das Köpfchen auf seine Hand, das Händchen auf ihre Brust, und eben so innig schmiegt Maria die Wange an das Kleine in völligem Selbstvergessen, ganz aufgehend in dem Kinde, das sie trägt. Mit beiden Händen hält sie es, sie, die bescheidene Magd des Herrn, die sich kaum werth hält des köstlichen Gutes, das in ihren Armen ruht. Mutter und Kind sind wie eine Gestalt, dies segnet, und sie trägt; nicht die Geberin, nur die Bringerin der Gnade kann sie sein und will sie sein.

Völlig ergriffen aber vom Bewußtsein dieser Gnade kniet der Stifter mit den Seinen unter ihr. Ernste Stimmung der Andacht breitet sich über Alle, und Jeder nimmt auf seine Art theil am Gebet, in brünstiger, glaubenskräftiger Überzeugung der Bürgermeister, in fester, ruhiger Heilsgewißheit die Frauen; gehorsam, wie er durch fromme Unterweisung gelehrt ward, kniet der ältere Knabe da, und das Brüderchen, das er umschlingt, kann noch nicht fassen, was vorgeht, in kindlicher Unbefangenheit steht es unter den Andächtigen, aber an dem Heil von oben, das ihnen Allen gewährt wird, hat es auch unbewußt theil. Demüthig wagt von ihnen keines, der Himmelserscheinung Aug' in Auge zu begegnen, aber die volle, innerste Gewißheit der Gemeinschaft mit dem Heiligen durchdringt sie Alle und hält sie verbunden, und von der Hand des göttlichen Kindes, die schützend über sie ausgebreitet ist, strömt auf sie nieder der Segenswunsch: Friede sei mit euch!

Erasmus. (Basel).

XIV.

Erste Reise nach England.

ängst mußten es die unruhigen Verhältnisse in Basel dem Künstler schwer machen, den Unterhalt für sich und die Seinen zu gewinnen. Die religiöse Aufregung legte sich nicht, im Jahre 1526 wüthete die Pest von April bis October. Um eben diese Zeit stellte sich ein großer Mangel an Fleisch ein¹⁾. Dafs auch Holbein's Handwerk unter solchen Zeitläuften niedergedrückt wurde, geht aus einer Beschwerde der Baseler Maler-

¹⁾ Basler Chroniken S. 57.

zunft an den Rath, vom Januar 1526, hervor. Die Zunftgenossen beklagen sich namentlich darüber, daß sie von anderen Gewerben Eingriffe zu leiden hätten, daß zum Beispiel die Krämer falsche Bärte und Fastnacht-Masken feil hielten, was doch nicht ihnen zustehe, sondern nur den Malern; und begehren zum letzten, der Rath möge gnädiglich dafür sorgen — da sie eben auch Frau und Kinder hätten — daß ihnen möglich sei, in Basel zu bleiben. Es gehe jetzt ohnehin schwächlich mit dem Malerhandwerke, etliche Maler seien schon davon abgestanden, und wenn es in diesen Stücken und sonst nicht besser würde, müßten wohl noch mehr davon lassen¹⁾.

Öffentliche Aufträge gab es jetzt weniger als je. Von Holbein findet sich damals nur eine Erwähnung in den Rathsrechnungen und die klingt kümmerlich genug: »*Sampstag nach Reminiscere* (3. März) 1526: *Item ij th x sh (zwei Pfund zehn Schilling) geben Holbein dem moler, für etliche schilt am stettlin Waldenburg vergangener Iaren zemolen*« — ein paar Wappenschilde, die er für ein Städtchen im Basel-Gebiet am Abhang des Jura angefertigt!

Damals nahm Holbein einen schon früher genährten Plan, nach England zu reisen, wieder auf. Die Anregung dazu war dem Erasmus zu danken. Der große Gelehrte war in England wohlbekannt, König Heinrich VIII. wendete ihm seine besondere Gunst zu, mit ihm wie mit einer Anzahl der höchstgestellten und gebildetsten Männer des Landes stand Erasmus in Briefwechsel. Nach schwerer und kummervoller Jugend war es England, wo er durch die Großmuth solcher Gönner zuerst ein sorgenfreies Leben fand. Für den Maler, der ihn interessirte, mochte er dort Ähnliches hoffen. Als Erasmus im Jahre 1524 seine beiden von Holbein gemalten Porträte nach England schickte, scheint dieser Plan des Künstlers schon bestanden zu haben, und er empfahl denselben bei dieser Gelegenheit brieflich an seinen liebsten Freund, den edlen Staatsmann und Gelehrten Thomas Morus.

Die Empfehlung des Erasmus ist nicht mehr vorhanden, wohl aber Morus' Antwort. Sie ist vom 18. December 1525 datirt, aber Herr Herman Grimm²⁾ hat den Beweis geliefert, daß dies einer der zahlreichen Fälle ist, in welchen die Correspondenz des Erasmus einen Irrthum in der Datirung bietet. Der Brief ist gerade ein Jahr früher, 1524, anzusetzen. Als Gründe führt Herr Grimm namentlich die Umstände an, daß vom

¹⁾ »Zum letzten begerende sy gedencklich zu bedencken dan sy ouch wib vnd kinder haben domit sy ouch megen zu basel beliben den es ondas jetzen dan schwewchlichen gott vmm das moler hantwerck den ettlich moller von dem hantwerck sind gestanden vnd wo es mit disen stucken vnd sunst nitt beßer wirt, ist wol zu gedencken es müßen mehr dafon lofen.« — Rathsarchiv; aufgefunden von Dr. E. His.

²⁾ Über Künstler und Kunstwerke. II. Jahrgang, Heft 7 und 8. Berlin 1866.

Tode Linacre's, der am 20. October 1524 stattfand, von Luther's Brief an Erasmus und der Herausgabe der Schrift de libero arbitrio, welche demselben Jahre angehören, von der bevorstehenden Vollendung des gegen Luther gerichteten Hyperaspistes, der 1525 schon erschienen war, die Rede ist. Einen Umstand, der dies völlig bestätigt, können wir noch hinzufügen: Der Brief ist »Ex Aula Grenvici« datirt. Nun befand sich der Hof allerdings zu Weihnachten 1524 in Greenwich, brachte aber im folgenden Jahre das Christfest in aller Stille zu Eltham zu, weil in London die Pest herrschte¹⁾. Gegen den Schluß dieses Briefes heisst es: »Dein Maler, liebster Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler, aber ich fürchte, das er England nicht so fruchtbar und gewinnbringend finden wird wie er hofft. Das er es aber nicht ganz unfruchtbar finde, dafür will ich mein Möglichstes thun.«

Fast zwei Jahre waren vergangen, bis endlich dieser Gedanke des Künstlers zur Ausführung kam. Schon die Aufzeichnungen Iselin's theilen uns mit: »Er reiste 1526 gegen den Herbst ab²⁾«. Quelle hierfür war ohne Zweifel ein Brief des Erasmus vom 29. August 1526, in welchem er Holbein an seinen Freund Peter Aegidius in Antwerpen mit folgenden Worten empfiehlt: »Der Überbringer ist derjenige, der mich gemalt hat. Durch seine Empfehlung will ich dir nicht weiter beschwerlich fallen, obwohl er ein ausgezeichnete Künstler ist. Wenn er den Quentin zu besuchen wünscht, und du selbst nicht Zeit hast, den Mann hinzuführen, kannst du ihm durch deinen Diener das Haus zeigen lassen. Hier frieren die Künste, er geht nach England um ein paar Engel³⁾ zusammenzuscharren. Ihm kannst du an Briefen mitgeben was du willst⁴⁾«.

Unzweideutiger kann über die Gründe, welche Holbein zur Reise veranlassten, nicht gesprochen werden. Es war die Noth, welche ihn in die Fremde trieb.

Die Art, in welcher Erasmus spricht, ist vornehm genug, um daran zu erinnern, das der Maler gesellschaftlich unter ihm stand, aber die Anerkennung des Künstlers, der Wunsch ihn zu fördern, treten doch lebhaft hervor. Und während Erasmus sich oft über die Unzuverlässigkeit der Personen beklagt, durch die er seine Briefe zu senden genöthigt ist,

¹⁾ Grafton's Chronicle. Neue Ausgabe. London 1809, Bd. II. S. 370, 386.

²⁾ Vergl. die Beilage im II. Bande. — Über den mißglückten Versuch, ein anderes Datum für Holbein's erste Reise nach England aufzustellen, ebenda, Excurse.

³⁾ Eine Goldmünze von 10 Schillingen.

⁴⁾ Qui has reddit, est is, qui me pinxit, ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupiet videre Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum monstrare domum. Hic frigent artes, petit Angliam ut corrodat aliquot Angelatos, per eum poteris quae voles scribere.

und auch die Freunde zur Vorſicht ermahnt, iſt Holbein, wie der Schlufſatz zeigt, ein Mann, auf den man Vertrauen haben darf.

In das Haus des Quentin Maſſys ſoll Aegidius den Künftler führen oder führen laſſen. Auch Dürer war im Jahre 1520 in des Meiſters Quentin Haus, ohne daſs von perſönlicher Bekanntschaft mit ihm die Rede iſt. Es ſcheint, Quentin Maſſys war ſchon ein vornehmer Künftler, zu deſſen berühmter Werkſtätte fremde Beſucher Zutritt erhielten, während er ſich perſönlich nicht zu zeigen pflegte. Näheres über Holbein's Aufenthalt in Antwerpen wiſſen wir nicht, wir finden ihn erſt in England wieder.

Zuvor ſei aber noch eine groſſe, vortreffliche Zeichnung in dem Städelſchen Inſtitut zu Frankfurt erwähnt. Es iſt zwar nicht feſtgeſtellt, daſs ſie in dieſe Zeit gehört, da ſie aber ein Seefchiff darſtellt, nennen wir ſie, in Ermangelung anderer Anzeichen, am beſten jetzt, wo der Künftler zuerſt das Meer und Meerschiffe geſehen. Einen ſtolzen Dreimaſter ſehen wir zur Abfahrt bereit. Ein Boot mit zwei Ruderern, deren Bewegung und Kraftanſtrengung meiſterhaft wiedergegeben iſt, kommt von vorn darauf zu, auf dem Deck iſt Alles in Bewegung, Matroſen klettern an den Maſten empor und entfalten die Segel. Einer von der Bemannung umſchlingt eine Dirne, ein zweiter ſitzt auf dem Bugſpriet und trinkt auf glückliche Fahrt, bei einem dritten ſtellt ſich ſchon jetzt die Seekrankheit ein. Hinten zwei Muſikanten, welche das Signal zur Abfahrt geben, und neben ihnen eine jener prächtigen Landſknechtgeſtalten, wie ſie bei Holbein ſo oft erſcheinen. Schweigſam und kraftbewuſt ſteht der bärtige Krieger da und hält ſeine Fahne ſtolz empor. — Ähnlich ſtand der Maler ſelbſt da, als er jetzt den Canal überſchritt, fort von der Heimat, die ihm nichts bot, und nach einem fremden Lande, wo er noch einmal beginnen und ſich Bahn brechen mußte. Aber er hatte Grund, ſich ſelbſt zu vertrauen.

Leben wir auch jetzt in einer Zeit, in der eine groſſe Zahl von Menſchen ſich in fortwährender Bewegung befindet und man die entlegenſten Punkte leicht und mit Schnelligkeit erreicht, ſo ſtehen doch das 15. und 16. Jahrhundert, was das Reiſen betrifft, dem unſrigen nicht in ſolchem Grade nach, als wir uns vorzuſtellen pflegen. Trotz der ſchlechten Verkehrsmittel und der noch ſchlechteren Straſſen und Herbergen, trotz der Gefahren des Weges herrſchte damals eine Wanderluſt, von der wir uns kaum einen Begriff machen, und welche durch alle Claſſen und Stände ging. In Deutſchland waren die Straſſen am unſicherſten; nirgend gab es ſo viel Wegelagerer und Räubergeſindel wie hier, die ſchlimmſten darunter natürlich die Herren vom Adel, die ſich wohl freuten, wenn ſie einen gemeinen Dieb zum Galgen führen ſahen, aber nur, weil er ihnen

das Geschäft verdarb¹⁾. Kaum besser als der Strafsenraub war der Unfug der Zölle, die jedes Reichstädtchen, jeder kleine Landesherr erhob. Welches Bild giebt uns davon Dürer's Tagebuch seiner Reife nach den Niederlanden, und er kam durch bischöfliche Geleitsbriefe, die er erlangt hatte, doch noch ziemlich glimpflich durch. Trotzdem war der Trieb des Wanderns nirgend so lebhaft und heimisch als in Deutschland. Der Pilger zog nach den Gnadenörtern und scheute den Weg über See und Gebirge nicht, der Ritter ritt auf Abenteuer und Hofesdienst aus, der Landsknecht suchte nach Sold und die fahrende Dirne nach Landsknechten. Der Kaufmann reiste in seinen Geschäften; an allen wichtigen Plätzen Europa's hatten die großen deutschen Handlungshäuser ihre Factoreien, und nach den fernsten Küsten küsteten sie ihre Schiffe aus. Um zu predigen und um zu betteln zogen die Mönche von Ort zu Ort, ebenfalls durch Betteln und gelegentlich durch Stehlen halfen sich die fahrenden Schüler weiter, von deren Treiben uns Platter's Jugendgeschichte eine so kostbare Schilderung giebt. Vor allem aber war das Wandern bei den Handwerkern und Künstlern in Gebrauch, die nicht bloß durch Fechten, sondern auch durch ihrer Hände Werk überall ihrem Zehrpfennig aufhelfen konnten. Wer es danach hatte, reiste zu Pferd; auf diese Weise wurden die Reisenden durch die Post befördert, welche Franz von Taxis damals in Deutschland einzurichten begann. Wem das zu theuer war, der zog seine Straßse zu Fuß. Dürer, dem Pirkheimer 100 Gulden dazu borgte, konnte nach Venedig reiten; in so glücklicher Lage war Holbein sicherlich nicht. Er mag seinen Weg etwa gemacht haben, wie die Famuli des Erasmus, von denen gewöhnlich immer einer als Briefbote unterwegs war. Denen gab er selbst das Nothwendigste für die Zehrung mit, und es ward dann darauf gerechnet, daß diejenigen, welchen sie etwas zu überbringen hatten, sich ihrer fernerhin annahmen und ihnen durch kleine Spenden weiterhalfen. Ein interessanter Brief des Erasmus an einen Famulus, welchen er nach England abgeschickt hatte und dem er dann noch einige Lehren auf den Weg nachsendet, ist uns bewahrt²⁾. »Schade, daß man nicht in die Zukunft blicken kann —« so ungefähr fängt der Brief an; »wärest du zwei Tage später aufgebrochen, so hättest du einen Reisegefährten gehabt, welcher dir den Weg zu Fuß so behaglich gemacht hätte, als ob du im Wagen fährst, denn er steckt ganz voll heiterer Geschichten«. Erasmus läßt dann fallen, daß der Weg durch unsichere Gegenden führe, er ermahnt den Famulus, das Meer bei Calais nicht gar zu sehr zu scheuen. Wir hören zugleich, daß die Schiffsleute, mit welchen man da zu thun

¹⁾ Ein Geschichtchen der Art in späteren Ausgaben von »Schimpff und Ernst«; Nr. 84 der Straßburger Ausgabe von 1533. — Ausgabe des Literar. Vereins, S. 390.

²⁾ S. 983, an Nicolaus Cannius, vom 29. Mai 1527.

hat, gar nicht sanfter sind, als das Meer selbst; und dafs die Überfahrt nicht nur beschwerlich, sondern auch kostbar ist, geht aus andern Briefen des Erasmus hervor. Holbein ging nun zwar nicht den geraden Weg, sondern über Antwerpen und hielt sich dort möglicherweise eine Weile auf um etwas zu verdienen, doch wird auch er wieder, dem allgemeinen Gebrauche folgend, nach Calais gewandert sein. Von hier nach Dover konnte man bei günstigem Winde in fünf bis sechs Stunden gelangen¹⁾; auch das war übrigens lange genug, um alle Qualen der Seekrankheit zu erfahren. Vor dieser hatten die Reisenden damaliger Zeit besonders Angst. Manche Klage darüber finden wir in den Briefen von Erasmus, und schon im Commentar von der Reise des Böhmischn Barons von Rozmital, der England im Jahre 1466 besuchte, merkt der Verfasser, Einer aus dem Gefolge, an: »Meinem herrn und andern gesellen that das mer so we, dafs sie auf dem schiff lagen, als wären sie tot«.

Aber mit der Ankunft in Dover waren noch nicht alle Gefahren überwunden; jetzt ging die Reise zu Pferde weiter; für den, welcher das Reiten nicht gewohnt war, eine bedenkliche Sache. »Doch sei getrost« ruft Erasmus dem Famulus zu »die Pferde sind klug, kennen ihren Weg und brauchen keinen Sporn; lafs ihnen nur den Zügel schiessen, sie hören nicht auf zu laufen, bis sie dich wie ein Stück Gepäck nach dem Bestimmungsort getragen haben. Auch spätere Reiseberichte sprechen vom unbequemen Fortkommen auf diesen Postpferden, auf deren kleinen Sätteln wohlbeleibte Personen kaum sitzen können, die aber dafür merkwürdig schnell traben. Canterbury und Rochester gehörten zu den Stationen; da konnte der Maler zwei von den vorzüglichsten Gönnern des Erasmus, Warham — falls dieser nicht im erzbischöflichen Palaste

¹⁾ Nach Hentzner, der England im Jahre 1598 besuchte. Mitgetheilt in W. B. Rye's trefflichem Buch: »England as seen by Foreigners. London 1865. Deutsche Reisebeschreibungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, die wir benutzt und oft nach dem Wortlaut angeführt haben, sind namentlich die »Badenfahrt« des Herzogs Friedrich von Württemberg (1592); Joh. Wilh. Neymayr's Beschreibung der Reise des Herzogs Johann Ernst zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg; die Reisen des Samuel Kiechel, Bibliothek des Literar. Vereins, Bd. LXXXVI. — Notizen zu einer Beschreibung London's in Holbein's Zeit giebt die Flugschrift »Ein glaubwürdige anzeygung des tods, Herrn Thome Mori, vnd andrer treffenlicher männer inn Engelland, geschehen im jar M.D.xxx.v«. Über englische Sitten und dergl. Vieles in Briefen des Erasmus, in der Utopia des Thomas Morus, und in S. Münster's Cosmographie. Interessante Beschreibung London's aus späterer Zeit, ebenfalls vom deutschen Standpunkt: »Geschicht- und Land-Beschreibung des Königreichs Grofs Britannien etc. Frankfurt am Mayn. In Verlegung Wilhelm Serlins.« Über die Verbindung zwischen England und Deutschland aufer Rye: Karl Elze, die englische Sprache und Literatur in Deutschland, Dresden 1864. Derselben englisch geschriebene Einleitung zur Herausgabe von G. Chapman's »Tragedy of Alphonfus Emperor of Germany«, Leipzig Brockhaus 1867. (Besprechung davon Wefer-Zeitung, 8. Juni). Froude's »History of England from the fall of Wolfey«, namentlich vol. I. — Maitland »History of London and Westminster«. 2 vol. fol.

Lambeth House bei London weilte — und den Bischof Fischer, besuchen. Nur bis Gravesend an der Themse-Mündung pflegte man zu reiten, da fand sich jederzeit Gelegenheit, die Fahrt nach London auf dem Wasser in Passagierbooten zurückzulegen. Es mußte für den deutschen Fremdling eine interessante Fahrt sein, zwischen den freundlichen, grünen Ufern, »da nichts als Ackerbau und Wiesenwachs«, auf dem breiten Strom, den Seeschiffe aller Nationen belebten und auf welchem zahllose Schwäne das besondere Ergötzen der Ankommenden bildeten. Im weiteren Verlauf der Fahrt zeigte sich linker Hand, am Fuße grüner Hügel, das schöne königliche Lustschloß Greenwich, wo der Hof besonders häufig weilte.

Hier beginnt heute bereits die ungeheure Stadt; damals waren noch mehrere Meilen zurückzulegen, bis man ihrer ersten Häuser ansichtig ward, und die Reise, die von Dover aus anderthalb Tage in Anspruch nahm, ihr Ziel erreicht hatte. Den äußersten Punkt von London im Osten bildete das »sehr wohlbewahrt und fest Schloß, das der gemeine Mann »The Tower«, den Thurm, nennt, darin die Könige öfters Hof halten, und man die großen und mächtigen Herren, die sich an königlicher Majestät vergriffen und verschuldet haben, behält«. Hier hatte man London Bridge vor sich, damals die einzige Brücke über den Fluß, lang und schön, von Stein gebaut, auf zwanzig Bögen ruhend, auf beiden Seiten mit Häuserreihen besetzt, in denen Kaufleute ihre Buden hatten, und die nur eine schmale Durchfahrt zwischen sich frei ließen. »Und ist so weit, so stark, groß und hochgepflastert, daß die darüber Reisenden keinen Unterschied unter einer Gasse und dieser Brücke merken können.« In der Mitte der Brücke aber bot sich ein minder erfreuliches Schauspiel. Da sah man auf einem Thurme die Häupter hingerichteter Personen stecken, durchschnittlich zwischen dreißig und vierzig, und meist von Leuten höchsten Ranges. Damals, erzählt ein französischer Reisender¹⁾, gab es in diesem Lande kaum einen Edelmann, von dessen Verwandten nicht etliche enthauptet worden wären. — Rechter Hand vom Ankommenden, auf dem linken Ufer des Flusses, dehnte nun die Stadt sich aus, welche noch nicht den Umfang der jetzigen City einnahm, wenngleich sich namentlich gegen Westen einige Vorstadt-Straßen angeschlossen, von welchen gerade unter Heinrich VIII. mehrere der wichtigsten, zum Beispiel Houlbourn Bridge, zuerst gepflastert wurden. Hauptsächlich zog die Stadt sich am Ufer des Flusses, der starke Krümmungen macht, entlang, ohne große Tiefe, sondern »der Brayte nach gebawen«; es bedünkte einen, so sagt ein deutscher Bericht aus Holbein's Zeit²⁾, sie wolle der

¹⁾ Estienne Perlier (1558), Rye S. 192.

²⁾ Ein glaubwürdige anzeygung etc. Vergl. oben S. 320.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Länge nach kein Ende haben, daher auch etliche meinen, sie heiße eigentlich nicht Londinum, sondern Longinum, der Länge nach zu rechnen.

Dicht hinter London Bridge zeigte sich ein Platz, an welchem der Handelsverkehr besonders lebhaft war und der dem deutschen Besucher vor Allem bekannt werden mußte, der Stahlhof, das Grundstück der deutschen Hanfa. Er führte diesen Namen, weil hier vorzugsweise große Eisenvorräthe zu lagern pflegten, und war ein großer offener Landungsplatz mit einem Krahn und zahlreichen Häusern, deren letzter Rest erst im Jahre 1863 verschwunden ist. Jetzt steht eine colossale Eisenbahnstation auf derselben Stelle. Die Handelsverbindung zwischen Deutschland und England geht in die früheste Zeit des Mittelalters zurück¹⁾. Seit 1260 hatte sodann sich die Hanfa in London festgesetzt und in den folgenden Jahrhunderten auch in England zur ersten Handelsmacht emporgeschwungen, von den Königen mit den mannigfaltigsten Privilegien bedacht. Aus elf englischen und drei irischen Häfen war ihren Kaufleuten die Ausfuhr gestattet. Hauptsächlich trieben diese die Ausfuhr von Schafwolle und Rindshäuten. Auch den großartigen Bergwerksunternehmungen in England standen sie in dieser Zeit nahe und zogen Bergleute aus der Heimat hieher. In der Bevölkerung London's machten die Deutschen eine große Zahl aus, namentlich im Handwerkerstande, und ganz besonders waren sie in einer der wichtigsten Innungen, derjenigen der Goldschmiede, vertreten.

Vom Innern der Stadt selbst melden uns damalige Besucher, sie sei ziemlich gebaut, habe aber meistens sehr enge, finstere Gassen, bevorab gegen den Fluß; doch seien die Straßen sonst hübsch und sauber, die schönste und reichste aber sei Cheapside, die Goldschmieds-Gasse bei St. Paul, da viele Goldschmiede nahe aneinander wohnen und an ihren Buden täglich einen großen Vorrath von silbernen und überguldeten Trinkgeschirren und anderen Gefäßen, wie auch viele güldene und silberne Münzsorten heraussetzen. Von steinernen Gebäuden sieht man wenig. Die Bürgerhäuser sind fast ausschließlich von Holz, »von aussen zwar schlecht anzusehen, sollen aber inwendig meistens gar zierlich und wohlgebaut sein« — ein Verhältniß zwischen der äußeren und der inneren Erscheinung, welches dem heutigen London im Ganzen geblieben ist. Der ganze Charakter London's zeigt, daß es »eine große, fürtreffliche und gewaltige Gewerbstadt« ist. Ihre Einwohner, zum größten Theil, »bemühen sich mit Kaufmannschätzen, kaufen, verkaufen, und handeln bald in alle Ecken der Welt, alldieweil ihnen das Wasser hiezu gar tauglich und bequem, angesehen, daß die Schiffe aus Frankreich, Niederland und Schweden,

¹⁾ Lappenberg, Geschichte des Hanfischen Stahlhofes in London. — Pauli, Bilder aus Alt-England.

Dänemark, Hamburg und andern Königreichen bald in die Stadt fahren, allda Waaren anbringen und wieder in Gegenwechsel andere laden und verführen.« Neben dem Großhandel macht sich auch der Kleinhandel bemerklich. Dem Fremden fällt es namentlich in die Augen, daß man in unterschiedlichen Gassen täglich allerlei Victualien verkaufe, an denen allenthalben ein großer Überfluß sei. Auch erkennt der Besucher sofort, daß London eine sehr volkreiche Stadt ist; es könne einer schier auf den Gassen nicht gehen vor dem Gedränge.

Ziemlich den Endpunkt der Stadt im Westen bildete die St. Pauls-Kathedrale, ein gothischer Bau mit Unterkirche, »an dem sonst nichts Sonderliches zu sehen«. Über der Kreuzung wuchs ein starker, unvollendeter Thurm empor. Ganz in der Nähe war schon die Stadtmauer; außerhalb derselben, etwas weiter nördlich, lag das Smithfield, der Schauplatz für die Jahrmärkte wie für die Ketzerverbrennungen. Der Strand, jetzt die Hauptverkehrsader von der City nach dem Westend, war hie und da mit Häusern besetzt, deren Gärten bis zum Fluß reichten, und führte zu der völlig getrennten Stadt Westminster, welche ebenso den Charakter der Residenz wie London den der Handelsstadt trug. Da lag die berühmte Benedictiner-Abtei mit der großen gothischen Kirche, die vor kurzer Zeit durch die Kapelle Heinrich's VII. vergrößert worden war, dieses Prachtstück des zierlichen spätgothischen Stils, das schon Leland, der Antiquar Heinrich's VIII., das Wunder der Welt nannte. »Gleich an dem selbigen Kloster«, so lassen wir einen gleichzeitigen Berichterstatter fortfahren, »ist ein königlicher Palaß alten Gebäus, darin die Könige jetzt zumal nicht oft Hof halten. An demselbigen Palaß ist ein sehr weit Haus, darin gar keine Pfeiler stehen; das ist das Richthaus.« — Westminsterhall, der Schauplatz aller großen Staatsactionen und öffentlichen Gerichtsverhandlungen, mit der weitgespannten Holzconstruction seines Daches, pflegte die Fremden besonders in Erstaunen zu setzen. Auf dem Wege dazu lag York House, die stattliche Wohnung des Erzbischofs von York, Cardinal Wolfey, welche später an die Krone fiel und noch unter König Heinrich VIII. unter dem Namen Whitehall der Hauptsitz höfischer Pracht in England wurde. Der König baute später zwei prachtvolle Thore an der von London nach Westminster führenden Kingstreet, vervollständigte die ganze Anlage, legte Alleen für Kegelspiel und Plätze für Hahnenkämpfe an, und errichtete auch nicht weit davon das Lustschloß St. James Palace in schlichter Ziegelarchitektur, innen aber glänzend eingerichtet, und mit anmuthiger Aussicht auf Westminster, von welchem der Park es trennte. Der Charakter der Themse bei Westminster und Yorkhouse, welche beide an den Fluß stießen, war ganz anders als stromabwärts bei London selbst. Hier sah man nicht mehr Seeschiffe und lebhaften Handelsverkehr, sondern an den Landungsplätzen lagen reichgeschmückte königliche Barken,

welche den Verkehr mit Greenwich oder mit den stromaufwärts gelegenen Schlössern Richmond, Hampton Court und Windsor zu Wasser vermittelten.

Hampton Court, etwa eine halbe Tagereise von York House, war gerade im Bau begriffen. Cardinal Wolfey, der regierende Minister, hatte, da er auf dem Gipfel seiner Macht stand, diesen wahrhaft fürstlichen Bau begonnen. Es war ein recht bezeichnendes Beispiel für die Anlage prächtiger adliger Sitze im spätgothischen Stil, der im englischen Privatbau sich in einer ganz originellen Weise entwickelt hatte. Außen war das Schloß in Backsteinen durchgeführt, innen zeigte es die schönsten Gemächer, darunter namentlich die großartige Halle, einen der edelsten Festsäle des Landes, mit der reizvollen Holzconstruktion des Daches, dem anmuthigen Erkerfenster für den Credenz Tisch und dem Juwelenglanz, der durch die farbigen Scheiben fiel. Schon begann sich am Hofe der Neid zu regen, daß der Cardinal sich ein Haus gründe, welches alle Königspaläste in England übertreffe, so daß sich Wolfey veranlaßt fühlte, gerade im Jahre 1526¹⁾ den noch unvollendeten Bau Heinrich VIII. zum Geschenk zu machen, als wäre es von vornherein seine Absicht gewesen, nicht für sich, sondern für seinen mächtigen Monarchen einen würdigen Sitz zu gründen.

Dennoch war Hampton Court noch im Winter von 1527 zu 1528 der Schauplatz großartiger Feste, welche Cardinal Wolfey den französischen Gesandten gab, und deren Schilderung²⁾ uns ein volles Bild von dem bunten und glänzenden Treiben in den vornehmsten Kreisen des Landes gewährt. Seidene Betten waren für die Gesandten hergerichtet, und 280 Gäste schliefen im Hause. Die Köche arbeiteten Tag und Nacht, um Leckerbissen herzustellen. Der Tag war mit Jagden in den nahen Forsten hingegangen, Abends öffneten sich die prächtigen Räume, auf das reichste decorirt. Sie waren strahlend erleuchtet, und in den Kaminen brannten Feuer von Kohlen und Holz. Teppiche aus Flandern bedeckten die Wände. Im Vorzimmer standen ringsum köstlich besetzte Tafeln und ein Credenz Tisch mit Silbergeschirr; im Empfangszimmer aber war ein Tisch so lang wie der Raum selbst aufgestellt, mit Goldgeschirren in sechs Reihen übereinander. Im ersten Zimmer warteten hochgewachsene Trabanten, hier dagegen Edelleute auf. Trompeten bliesen zum Nachessen, und während des Schmaufes ertönte so herrliche Musik, daß die Gesandten sich in ein himmlisches Paradies entrückt glaubten. Erst während des zweiten Ganges erschien der Cardinal, gestieft und gespornt; Alles stand auf bei seinem Nahen. Er bat die Gäste Platz zu behalten und setzte

¹⁾ Stow, The Annales of England till 1592. S. 884.

²⁾ Stow, p. 905.

sich, ohne Umstände, nicht unter den Baldachin des high table, sondern mitten unter sie. Dann liefs er einen grofsen goldenen Humpen bringen, mit gewürztem Wein gefüllt, ergriff ihn, bedeckte sein Haupt und rief: »Ich trinke auf das Wohl des Königs, meines erhabenen Herrn, und zweitens auf das Wohl des Königs, Eures Herrn und Meisters!«! Dann that er einen guten Zug, und hierauf machte der Becher an allen Tafeln so lustig die Runde, dafs man gar manchen Franzosen in sein Bett tragen mußte. Der Cardinal aber war unterdessen in seine Privatgemächer gegangen, liefs sich die Stiefeln ausziehen, speifte allein und kurz auf seinem Zimmer und mischte sich danach wieder leutselig unter die Gesellschaft. — Wenige Tage später fand ein anderes Fest beim Könige zu Greenwich statt, welches das vorige noch an Glanz übertraf. Da gab es ein Bankett unter einem Zeltdach, Turniere zu Fufs und zu Ross, ein Schauspiel in lateinischer Sprache mit kostbaren Costümen, und Tanz mit den schönen Damen des Hofes. Herrlich geschmückt, maskirt oder unmaskirt, erschienen diese und redeten zum Theil die französischen Gesandten zu grofser Überraschung in ihrer Muttersprache an.

Die deutschen Berichte, welche uns von der äufseren Erscheinung des Landes und der Stadt London Kunde geben, unterlassen es auch nicht, das Wesen und den Charakter des Volks von ihrem Standpunkt aus zu schildern. »Die Einwohner haben stutzige Köpfe«, heift es kurz und bündig in Münster's »Cosmographie«, und damit stimmen auch alle anderen Schilderungen. Vom übrigen Europa abgeschlossen, haben sie ihr eigenes Wesen scharf ausgebildet, halten starr daran fest und wissen sich wenig in Art und Brauch anderer Nationen zu schicken. Sie gelten als »stolz und hochtrabend«, und weil der gröfste Theil, namentlich was Handwerksleute sind, selten in andere Länder kommen, halten sie wenig auf andere Nationen und verspotten und verlachen dieselben sogar. Dabei darf man sich ja nicht widersetzen, sonst läuft das junge Gefinde auf den Gassen in grofser Anzahl zusammen und schlägt ohne Ansehen der Person unbarmherzig darauf los. Sehen sie aber einen Fremden, dessen Wesen und Auftreten ihnen gefällt, so haben sie kein anderes Wort, dies auszudrücken, als: »Es ist jammer schade, dafs er kein Engländer ist.« — Dennoch schreibt Erasmus seinem Famulus, mit dem Volke werde er schon fertig werden, wenn er nur frei die Rechte reiche, offen und unbefangen mit den Leuten verkehre. Nur solle er sich in Acht nehmen, irgend etwas zu verachten oder hart zu beurtheilen, was dem Lande eigenthümlich ist. Denn die Vaterlandsliebe der Leute sei ganz erstaunlich und allerdings nicht ohne Grund, denn sie haben ein herrliches Land.

Übrigens kommen die Engländer noch ziemlich gut fort im Urtheil, das auch die strengsten deutschen Kritiker über sie fällen, im Verhältnifs zu der Meinung, welche die Franzosen von ihnen zu haben pflegen. Schon

Froiffart, der zu Richard's II. Zeit drüben war, nennt die Engländer, und unter ihnen namentlich die Londoner, das gefährlichste und unvernünftigste Volk von der Welt, übermächtig von sich eingenommen, alle Fremden hassend, langweilig und trübselig selbst unter den rauschenden Vergnügungen. Spätere französische Befucher schelten sie auch große Trunkenbolde, während die Deutschen gar nicht dieser Meinung sind; sie waren eben selbst gewohnt, beim Zechen des Guten noch mehr zu thun. Und wenn auch England keinen eigenen Weinwachs hatte, so fehlte es dafür am heimischen Rheinwein nicht. Auch das Bier fanden die Deutschen herrlich, das an Farbe einem alten elsässer Wein gleiche und bei den Wohlhabenden aus silbernen, bei den geringeren Leuten aus zinnernen Krügen getrunken werde. Eher meinen sie, daß die Engländer stark essen, aber sie speisen doch weit vernünftiger als die Franzosen, weniger Brod und mehr Fleisch, das sie ganz vortrefflich zu bereiten verstehen. Eins setzt den Fremden unter den häuslichen Einrichtungen und Gewohnheiten des Landes vor Allem in Erstaunen, »der Brauch bei ihnen, daß man mit Steinen kocht und Feuer macht« ¹⁾. Im Ganzen kam der Deutsche erträglich mit den Engländern aus und fand sich sogar in ihre Sprache hinein, die namentlich unter den Kaufleuten des Stahlhofes gepflegt wurde, und in der That dem Niederdeutschen ziemlich nahe stand. Hören wir doch sogar damals berichten, die englische Sprache sei gebrochen Deutsch.

Mögen nun die Ausländer sonst an England und den Engländern manches auszusetzen haben, in einem Punkte sind sie einstimmig im Lobe, nämlich was die englischen Frauen betrifft. Diese preisen sie als überschwenglich schön, weiß, von hübscher Gestalt und »manierlich«. Auch Erasmus, bei seinem ersten Besuch in England, im Jahr 1499, als er noch ein junger Mann war, weiß in einem Briefe an den italienischen Dichter Faustus Andrelinus von den anmuthigen, holdseligen Schönen mit den Engels-Angesichtern zu erzählen. Der Ulmer Samuel Kiechel berichtet gar, in England gebe es ein holdes und von Natur mächtig schön Weibsbild, als er mit seinen Augen sonst kaum gesehen, rühmt auch den dortigen Frauen nach, daß sie sich nicht ketzern, anstreichen oder färben, wie in Italien oder an anderen Orten. Die deutschen Befucher finden auch, daß die Weibsbilder viel mehr Freiheit haben, als etwa an anderen Orten, und sich auch dessen wohl zu gebrauchen wissen. Dazu lieben sie Pracht und Glanz in der Kleidung, obwohl das vielleicht oft zu weit gehe, dergestalt, daß Eine auf der Gasse oft Sammet trägt, die daheim kaum das trockene Brod hat. Ein Gebrauch im Verkehr mit den englischen Frauen erregt aber namentlich die Aufmerksamkeit und den Gefallen der Fremden, die »nie genug gepriesene Sitte«, wie Erasmus sagt, die Frauen bei jeder

¹⁾ Cosmographie.

Begrüßung zu küssen. Wer als Gast oder in Geschäften in eines Bürgers Haus tritt und von Weib und Töchtern bewillkommenet wird, hat das Recht, sie zu küssen, ja mehr als das, wenn er es unterläßt, wird er als ein unwissender und unerfahrener Mensch angesehen. »Wenn du irgend wohin kommst«, erzählt Erasmus, »wirft du von Allen mit Küßen empfangen, wenn du gehst, mit Küßen entlassen; du kehrt wieder, und gleich giebt es wieder Küße. Man besucht dich, und es werden Küße gereicht, man verläßt dich, und es werden Küße ausgetheilt, man begegnet sich und küßt im Überfluß. Kurz und gut, wo du gehst und stehst — Alles ist voll von Küßen«. — »Ihnen ist das Küssen, was das Handreichen bei anderen Nationen ist« berichten die Fremden. Zu unserer Zeit, die im Küssen sparsamer geworden, hat sich in England wenigstens die Sitte des allgemeinen Handreichens und Handschüttelns, die anderswo nicht in dieser Weise gepflegt wird, erhalten. Diese größere Herzlichkeit im Verkehr mit den Frauen und Mädchen entspricht dem Charakter des englischen Familienlebens und der englischen Gastlichkeit und äußerte sich damals wie heute.

Sitten und Lebensweise in England hatten zu Anfang und Mitte des 16. Jahrhunderts überhaupt noch etwas Ursprüngliches im Verhältniß zu andern Völkern Europa's. Die Selbständigkeit und das Selbstgefühl der Engländer, ihr rauhes, stolzes, gegen Fremde abgeschlossenes Wesen werden noch durch ihre kriegerrische Erziehung geschärft. Durch das ganze Land geht eine militärrische Organisation. Jedermann ist Soldat und weiß im Felde seinen Mann zu stehen. Der kriegerrische Ruf der Nation war außerordentlich; kleine Schaaren pflegten überlegenen Heeren Stand zu halten. Welche Thaten hatten sie in den von Geschlecht zu Geschlecht vererbten Kriegen gegen Frankreich gethan; welches Blut aber war auch im eigenen Lande geflossen!

Ihr reiches Land mit dem Meer, das ihre Küsten umspült, vermochte sie durch Ackerbau, Weide, Fischfang bequem zu nähren, so daß keine übermäßige Anstrengung der Einwohner erfordert ward. Während wir jetzt die Engländer vorzugsweise als das Volk der Arbeit und Zeitverwerthung anzusehen gewohnt sind, galten sie damals für minder fleißig und betriebsam als die Franzosen und die Niederländer. Über ihre Trägheit hält sich auch Erasmus auf, als er hier einmal keinen Schreiber bekommen kann: »Solche Arbeitscheu ist bei den Engländern, solche Liebe zum bequemen Nichtsthun, daß kaum die Gewinnssucht sie aus diesem aufzurütteln vermag«. Sie begnügten sich mit der einfachsten Thätigkeit; alle ungewohnte und angestrengttere Arbeit blieb damals gewöhnlich noch den Fremden überlassen. Fast ausschließlich in deren Hand ruhten noch die höheren Industriezweige sowie der Handel. Schon aber begann sich der Neid und die Eifersucht gegen die Ausländer zu regen; im Jahre 1517

waren hieraus bereits blutige Unruhen, »die bösen Maitage«, entstanden, und gerade im Jahr 1526 gab es eine neue Verstimmung gegen die Kaufleute, welche nur mit Mühe beschwichtigt werden konnte. Die Übergangsepoche, aus welcher die Engländer selbst als handeltreibendes und industrielles Volk ersten Ranges hervorgingen, war bereits angebrochen.

Auch in anderer Weise zeigt sich dieser Übergang. Englische Schriftsteller, namentlich Thomas Morus in der Utopia, beklagen den Verfall der Sitten und den Luxus, der immer mehr überhand nimmt. Dieser scheint ihm die Hauptursache zu dem Diebswesen, welches damals trotz strenger und grausamer Strafen unverilgbar ist, zu sein. Nicht nur die Diener des Adels, sondern auch die Handwerker und selbst die Landleute, mit einem Wort alle Stände und Classen, machen einen mafslosen Aufwand in ihrer Tracht und äufseren Erscheinung wie in ihrer Nahrung und Lebensweise. Die Wein- und Bierstuben, die Schenken und unsauberen Häuser, die Karten- und Würfelspiele verschlingen das Geld und haben Raub und Verbrechen im Gefolge.

Im Jahre 1526 wurden neue Proclamationen gegen die unerlaubten Spiele erlassen und in allen Graffchaften streng durchgeführt, Karten, Würfel, Kegel wurden weggenommen und verbrannt. Aber die ausgelassene Jugend warf sich nun noch schlimmerem Zeitvertreib, dem Trinken, der Wilddieberei, in die Arme. — Sämmtliche Berichte stimmen in More's Klage über jene mafslose Kleiderpracht ein, und die ausgelassene Lebensweise des »luftigen Alt-England« lernen wir ja etwas später aus Shakespeare kennen.

Aber der Staat überläßt in diesen Beziehungen das Leben und Treiben der Bürger nicht ihnen selbst. Luxusgesetze wurden gegeben oder wieder wachgerufen und hatten wenigstens eine grofse moralische Bedeutung; die Preise der Lebensmittel wurden festgesetzt, der Trägheit wurde gewehrt, das Landstreicherthum wurde mit unerbittlicher Strenge verfolgt. Ein schwerer Mangel freilich war, dafs sich die ganze moralische Gerichtsbarkeit in den Händen der Kirche befand, deren Consistorialhöfe gegen das Volk eine unberechtigte Tyrannei ausübten und längst alle innere Autorität verloren hatten durch die Sittenlosigkeit und Verworfenheit, welche im geistlichen Stande herrschte. Der Priester allein schien ein Privilegium zum Müfsiggang, zur Ausschweifung und zum Verbrechen zu haben, und bei Vergehungen, für welche Andere an Leib und Leben büfsen, kam er mit ganz geringen Geldbußen davon. Es waren diese Zustände, welche, längst der Abhülfe dringend bedürftig und im Volke allgemein als unerträglich anerkannt, der Reformation den Boden bereiteten. Noch mehr fafst als in Deutschland bildete die Verworfenheit des Klerus die Hauptveranlassung zum religiösen Umschwung beim Volk; in Sachen des Glaubens selbst war es zähe und hartnäckig, sogar zum Aber-

glauben geneigt und schwer der Neuerung zugänglich, die auch zur Zeit, als Holbein England betrat, hier noch keine Wurzel geschlagen hatte. Der Maler, der aus einem Lande kam, in welchem das Band mit Rom schon vollkommen gelöst war, fand hier die alte Kirche noch in ganzer Macht bestehend. König Heinrich VIII. hatte für seinen literarischen Angriff gegen Luther vom Papste den Titel eines Vertheidigers des Glaubens erhalten, und nicht nur die Regierung, auch das Volk war bis jetzt noch von der entschiedensten Abneigung gegen die deutsche Ketzerei erfüllt.

Es war das achtzehnte Regierungsjahr Heinrich's VIII., der am 22. April 1509, siebzehn Jahr alt, den Thron bestiegen hatte. Er zuerst wieder nach langer Zeit hatte die Herrschaft mit unbefrittenem Erbrecht angetreten; großartige Reichthümer hatte sein Vater für ihn aufgehäuft; seine persönlichen Eigenschaften hatten ihm Alles geneigt gemacht. An Gestalt war er schön, kraftvoll und stattlich, im Auftreten wahrhaft königlich, dazu aber leicht und gewinnend in Rede und Benehmen, ritterlichen Übungen ergeben, dazu geistig gebildet und hochbegabt. Dafs er gleich nach der Thronbesteigung diejenigen aufgeopfert, welche der Habgier seines Vaters als Werkzeuge gedient, hatte ihm die Gunst des Volkes gewonnen. Die Politik seiner Regierung, wie seine kriegerischen Unternehmungen waren erfolgreich gewesen. Wäre Heinrich nach den zwei ersten Jahrzehnten seiner Regierung gestorben, man hätte ihn den grössten Persönlichkeiten der englischen Geschichte beigezählt, man hätte geglaubt, wie der englische Historiker Froude ausführt, durch ein solches Ereignifs das Land seiner besten Hoffnungen beraubt zu sehen. Diejenigen Eigenschaften des Königs, welche später in so verhängnisvoller Weise losbrachen, blieben innerhalb fester Schranken, so lange Cardinal Wolfsey ihm als leitender Minister zur Seite stand, was für diesen ächt staatsmännischen, wenngleich keineswegs vorwurfsfreien Charakter ein glänzendes Zeugniß ablegt.

Es war bis dahin ein Hofleben voll Schimmer und Glanz gewesen. In den Augen der Menge wurde der beliebten Persönlichkeit des Königs durch seine Prachtliebe ein neuer Zauber verliehen. Da folgte ein rauschendes Fest auf das andere, Bälle, Bankette, ritterliche Schauspiele, in denen Heinrich selbst eine Rolle spielte, prunkvolle theatralische Aufzüge, in denen bereits der dramatische Sinn der Nation sich aussprach. Aber der lebenslustige Monarch hatte auch für ernstere Bestrebungen Sinn. Als jüngerer Sohn ursprünglich für ein hohes Kirchenamt bestimmt, hatte er eine beinahe gelehrte Erziehung genossen. Nahestehende Persönlichkeiten können im Lobe seiner wahrhaft göttlichen Begabung kein Ende finden. Er war gewandt in der Rede, sprach französisch, spanisch, lateinisch und wufste nicht blos das Wort, sondern auch die Feder zu führen, war in theologischen Studien selbst zu Hause, hatte aufsergewöhnliche Kenntnisse

auf mathematischem und mechanischem Gebiete und zeigte sich von Anfang an den Männern der Wissenschaft geneigt. Eine derartige Richtung wurde am Hofe auch durch die Königin Katharina von Arragon begünstigt, von deren für eine Frau seltener Gelehrsamkeit Erasmus¹⁾ zu erzählen weifs. Auch Cardinal Wolsey pflegte die humanistische Wissenschaft, die eben in England einzudringen begonnen hatte, und wandte namentlich den Universitäten grosartige Unterstützungen zu. Die hohe Geistlichkeit und die Vornehmen eiferten den leitenden Persönlichkeiten nach.

Der Unterschied der Bildung und des ganzen Wesens, welcher in England zwischen dem Volke mit seinem rauhen und abgeschlossenen Wesen und den höheren Classen bestand, war überhaupt beträchtlich und namentlich weit gröfser als in Deutschland. Sebastian Münster, welcher das gemeine Volk grob und unerfahren schildert, rühmt von den Edeln, dafs sie ehrerbietig und freundlich gegen den Fremden seien, und auch Erasmus preift wiederholt deren seltene Humanität, indem er zugleich den Famulus erinnert, sich dadurch nicht zur Nachlässigkeit und Keckheit hinreissen zu lassen und ihrer Herablassung gegenüber stets die nöthige Bescheidenheit zu bewahren. »Es ist ein groses Ding,« ruft er in demselben oftgenannten Schreiben aus, »dies von allen Gelehrten gefeierte England zu sehen, und wie bildend zugleich für Sitten und Kenntnisse, mit sovielen Magnaten und sovielen Männern der Wissenschaft zu verkehren;« Auch in materieller Hinsicht hatte Erasmus den Geist, der in diesen Kreisen herrschte, wohlthätig empfunden. Was ihm an äufsern Glücksgütern zutheil geworden, sagt er einmal²⁾, habe er Alles England zu danken. Die englische Aristokratie war eben wahrhaft von aristokratischem Geiste befeelt und strebte danach, sich ihrer bevorzugten Stellung werth zu zeigen, machte es zu einer Ehrensache, die Wissenschaft zu fördern und die Kunst zu beschäftigen, recht im Gegensatz zu dem Geist, der vielfach bei Fürsten und Adel in Deutschland herrschte.

Die Kunst in Deutschland war wesentlich auf die bürgerlichen Kreise angewiesen; dadurch wurde ihr freier Geist und ihre unabhängige Gefinnung, ihr enger Zusammenhang mit dem ganzen Leben der Nation bestimmt; zugleich kam sie aber über ein gewisses kleinbürgerliches Wesen nicht hinaus und hatte überdies den ganzen Druck mitzuempfinden, welchen diese Zeit politischer und religiöser Umwälzung auf die deutschen Städte auszuüben begann. Die bildende Kunst in England dagegen stand damals fast ausschliesslich im Dienste des Hofes und der Aristokratie. Dies gilt von dem einzigen Zweige derselben, der es im Lande selbst zu einer

¹⁾ Ausgabe von Clericus, Bd. III, S. 1171.

²⁾ S. 124.

eigenthümlichen Entfaltung gebracht hatte, der Architektur. In dem Bau großer Kirchen, welche als Erzeugnisse des ganzen Volkes daſtehen, hatte die englische Baukunſt kaum Schöpfungen hervorgebracht, die den franzöſiſchen und deutſchen Werken ebenbürtig ſind: ebenſowenig kann ſie mit Deutſchland und den Niederlanden in der Anlage von Rathhäuſern wetteifern, bei welchen das freie ſtädtiſche Leben zum Ausdruck kommt. Ihre glänzenden und originellen Leiſtungen finden wir hingegen da, wo die Ansprüche der Ariſtokratie und der hohen Geiſtlichkeit befriedigt werden, in den Kapellen und Kapitelhäuſern, den Colleges, den Burgen und Paläſten der Vornehmen. In einer ähnlichen Stellung befand ſich die Malerei, bei welcher man damals indessen von keiner einheimiſchen Kunſtentwicklung reden kann, mochte es auch einzelne einheimiſche Meiſter geben. Italieniſche und niederländiſche Künſtler fanden hier ein reiches Feld für ihre Thätigkeit durch die Großen und beſonders durch den König ſelbſt. Heinrich VIII. war nicht nur bauluſtig, ſondern er hatte auch für andere Zweige der Kunſt Intereſſe, nicht bloß weil ſie die höfliche Pracht unterſtützte, ſondern auch aus rein künſtleriſchem Sinn. An ſchönen Waffen und Geräthen fand er Gefallen, aber auch nicht minder an Gemälden, die Neigung, Kunſtwerke zu ſammeln, beginnt in England ſchon mit ihm. In hohem Maße werthvoll iſt das Inventar ſeiner in Whitehall bewahrten Bilder, Schnitzereien, Teppiche mit mancherlei Darſtellungen, welches ſich im Britiſh Muſeum befindet¹⁾. Den Schlüssel zu ſeiner Gallerie in Whitehall pflegte Heinrich ſelbſt aufzubewahren, ähnlich wie Franz I. von Frankreich, der ausgezeichneten Beſuch gern perſönlich in ſeine Gallerie zu Fontainebleau führte²⁾.

Dies war der Boden, welchen Holbein jetzt betrat, doch war er weit davon entfernt, hier das Feld für ſich frei zu finden. Obwohl er auf der Stelle von Männern der höchſten Kreiſe, welche dem Hofe naheſtanden, beſchäftigt ward, ſcheint es doch beinahe ein Jahrzehnt gedauert zu haben, bis er — erſt bei ſeinem zweiten Aufenthalt in England — für den König ſelbſt zu arbeiten Gelegenheit fand. Sehen wir uns unter den Künſtlern um, welche bei ſeiner Ankuſt dort thätig waren, ſo finden wir zunächſt John Browne, welcher damals ſeit 25 Jahren als *sergeant-painter*³⁾ oder

¹⁾ Von Mr. Wornum, Holbein, Appendix, publicirt.

²⁾ State Papers, vol. VIII, king Henry the Eighth, Parth V., Brief v. Wallop, 17. Nov. 1540, S. 479—486, wo es von Franz I. heiſt: „and from thence brought me into his gallery keeping the key therof Hym ſelf, like as Your Maſteſtie uſeth.“

³⁾ Sergeant = ſervant. — Die folgenden Notizen nach Walpole's Anecdotes of painting, dann hauptſächlich: J. G. Nichols, Notices of the contemporaries and ſucceſſors of Holbein und G. Scharf, Additional obſervations on ſome of the painters contemporary with Holbein, in der Archaeologia, vol. 39. London 1863. Hierauf gründet ſich auch Mr. Wornum's Darſtellung. In unſerm Plane liegt es nicht, auf dies Gebiet ausführlicher einzugehen.

angestellter Hofmaler sich in den Diensten Heinrich's VIII. befand und auch bei seinen Mitbürgern ein so angesehener Mann war, daß er 1522 zum Alderman von London gewählt ward. Als er 1532 starb, folgte ihm wieder ein Engländer in seiner Stelle, Andrew Wright, dessen Tod nur wenige Monate vor demjenigen Holbein's stattfand; dann wird in den Jahren 1514—1530 Vincent Volpe vom Hofe beschäftigt, welcher zum Beispiel die Wimpel und Flaggen für das große Schiff Henry Grace-à-Dieu malt. Von Künstlern dieser Gattung mögen jene kleinen und interessanten Schildereien von Thaten und Festlichkeiten aus der Regierungszeit Heinrich's VIII., wie seine unter dem Namen des *Champ de drap d'or* bekannte Zusammenkunft mit Franz I., seine Einschiffung nach Boulogne, die Sporenschlacht, herrühren, Bilder die in Hampton Court sich noch immer unter dem Namen »Holbein« befinden. Von fremden Malern scheinen namentlich die Italiener Bartolommeo Penni und Antonio Toto eine erhebliche Wirksamkeit gehabt zu haben, die in den Rechnungen des königlichen Haushaltes immer paarweise genannt werden, und von denen Toto auch als Architekt thätig war. Dann kommt hier die niederländische Künstlerfamilie Hornebaud vor, zunächst Gerard Hornebaud, von dem man seit 1529 eine Spur in England hat, und seine Tochter Susanna, die berühmte, auch von Dürer gepriesene Miniaturmalerin, welche damals schon die Gattin von einem Bogenschützen des Königs, Meister Henry Parker war. Susanna's Bruder Lucas Hornebaud war ebenfalls ein trefflicher Meister in dieser Kunst. Er war 1534 in England naturalisirt und starb im Frühling 1544. Wir erfahren das durch die königlichen Haushaltsrechnungen, in welchen die Auszahlung seines monatlichen Lohnes im April dieses Jahres noch bemerkt ist, im Mai aber zu lesen steht: »*Item for Lewke Hornebaude, paynter, wages nihil quia mortuus.*« Von allen damaligen Künstlern in England wurde er am besten bezahlt. Sein Gehalt betrug jährlich 33. L. 6 S., während Holbein später nicht mehr als 30 L. erhielt.

Aber wenngleich der deutsche Meister hier bei Lebzeiten Nebenbuhler genug fand, in den Augen der folgenden Geschlechter überstrahlte er seine Zeitgenossen so weit, daß sie fast sämmtlich neben ihm in Vergessenheit geriethen. Neuere urkundliche Forschung hat wieder historische Nachrichten über sie aufgefunden; von dem, was sie geschaffen, weiß man aber so gut wie nichts. In ganz vereinzeltten Fällen kam es vielleicht vor, daß der Name Penni oder Hornebaud durch Tradition an einem Bilde haftete. Im Allgemeinen aber pflegt kein anderer Name als »Holbein« in England mit Gemälden dieser Epoche verbunden zu werden. Und so steht die Masse des »Holbein« Getauften in keinem Verhältniß zu dem, was wirklich von ihm herrührt. Jene Zustände, in welchen die kunstgeschichtliche Kenntniß noch so in ihrer Kindheit stand,

dafs gewisse grofse Namen zu Collectivbezeichnungen für ganze Classen von Bildern wurden, sind nicht blofs für Privatsammlungen sondern meist auch für öffentliche Gallerien noch nicht überwunden. »Holbein« wurde fast jedes Porträt aus dem sechzehnten Jahrhundert getauft; nicht blofs deutsche, auch französische, niederländische, selbst italienische Arbeiten gelangten zu dieser Ehre. In England war diese Verwirrung zur Zeit Karl's I. noch keineswegs in dem Mafse wie seit dem vorigen Jahrhundert vorhanden. Im Katalog seiner Sammlung findet sich noch nicht der Name Holbein bei zahlreichen Gemälden, die ihn heute tragen. Die erste Klärung trat in unserer Zeit durch Waagen's Kritik ein, welche in seinem Buche »Kunstwerke und Künstler in England«, und ausführlicher in der späteren englischen Bearbeitung »*Treasures of Art in Great Britain*« ausgesprochen ist. Was er hierin leistete, war bei dem damaligen Stande des geschichtlichen Wissens über Holbein außerordentlich. Nachmals aber wurde eine grofse Anzahl von Bildern, deren Benennung er hatte bestehen lassen, beseitigt, als im Jahre 1861 Holbein's richtiges Todesjahr 1543 (statt 1554) entdeckt ward. Das Abweichende von sämtlichen späteren Bildern, die Holbein beigezeichnet wurden, war bereits Waagen aufgefallen, und es ist ein glänzendes Zeugniß für seinen Kennerblick, dafs er aussprach, etwa um 1546 müfse eine Veränderung in der Behandlungsweise des Meisters eingetreten sein.

Man ist noch weit davon entfernt, die Ergebnisse jener Entdeckung anzunehmen. Überall prangen noch Bilder von »Holbein«, die derselbe nicht anders als nach seinem Tode gemacht haben könnte. Die National-Porträtausstellung von 1866, welche das beste Mittel bot, um sich unter den künstlerischen Leistungen dieser Epoche zu orientiren, enthielt 63 »Holbein«, darunter neun ächte. Aber unter sieben sogenannten Holbein ein wirklicher — das ist für England durchschnittlich noch ein sehr günstiges Verhältniß. In der Gallerie der Königin zu Hampton Court tragen siebenundzwanzig Gemälde diesen Namen, von denen nur zwei, die Porträte von Reskymer und Lady Vaux, ihn mit Recht führen. Holbein hat nicht schnell gemalt; aus seiner ganzen Lebenszeit sind jetzt kaum achtzig gemalte Bildnisse nachzuweisen.

Dagegen enthält die Bibliothek der Königin in Windsor Castle eine Sammlung von siebenundachtzig gezeichneten Köpfen von Holbein's Hand, welche von unschätzbarem Werthe ist. Nur wer mit diesen Zeichnungen vertraut ist, kann zu einem Urtheil über Holbein als Bildnißmaler in seiner englischen Zeit gelangen, ebenso wie nur derjenige von seinem Schaffen in der Baseler Epoche sich ein Bild machen kann, der die Handzeichnungen der Baseler Sammlung genau kennt. Jene Köpfe sind mit verschiedenfarbiger Kreide auf Papier gezeichnet, die Hauptumrisse, in denen sich der Kopf von dem Hintergrunde abhebt, sind gewöhnlich

aufserordentlich kräftig, die Andeutungen der Farben bald mehr, bald minder lebhaft, leicht getufchte Schatten verleihen den Blättern eine höchst lebendige Wirkung. Manche der zartesten Partien sind freilich verwischt und abgerieben, so dafs in vielen Fällen die ursprüngliche Harmonie der Wirkung etwas getrübt ist. In den meisten Fällen scheint nicht die Zeichnung Selbstzweck gewesen zu sein, sondern es waren Studien zu Gemälden, mögen uns auch nur von dem kleineren Theile die ausgeführten Bilder bekannt sein. Die Köpfe pflegten in der Gröfse des Gemäldes gezeichnet zu werden, so dafs viele darunter die Lebensgröfse haben; manche sind von Nadelstichen durchbohrt, was die damalige Art des Pausirens war. Die Namen der Persönlichkeiten, welche auf vielen Blättern bemerkt stehen, sind nicht von Holbein's Hand geschrieben, sondern etwas späteren Ursprunges, so dafs diese Benennungen als keine historisch beglaubigten angesehen werden dürfen; denn obwohl die Richtigkeit der Namen in zahlreichen Fällen feststeht, ist die Unrichtigkeit in manchen anderen Fällen unzweifelhaft. Nach Walpole's Angabe¹⁾ wurde in einem alten, der Familie Lumley gehörenden Inventar eines solchen Buches mit Handzeichnungen Erwähnung gethan, mit dem Zusatz, dafs es im Besitz König Eduard's VI. gewesen und dafs die Namen der Personen von Sir John Cheke darauf geschrieben seien. Dieser war einer der Erzieher Eduard's und stand der Entstehungszeit der Blätter noch ziemlich nahe.

Später soll die Sammlung nach Frankreich verkauft worden sein, sie wurde aber im folgenden Jahrhundert dem Könige Karl I. von England durch den französischen Gefandten Herrn von Liencourt überreicht. Der König tauschte gegen diese Sammlung das Bild des heiligen Georg von Raphael vom Earl of Pembroke ein, und dieser trat sie später dem Earl of Arundel ab, dem berühmten Kunstsammler, der mit Rubens befreundet und einer der grössten Verehrer Holbein's war. Damals wurden viele dieser Köpfe von Wenzel Hollar in kleinem Format, theilweise nicht besonders treu, gestochen. Vielleicht kamen die Zeichnungen nach Auflösung der Arundel-Sammlung wieder in königlichen Besitz, doch fehlt darüber Nachricht. Sie waren völlig in Vergessenheit gerathen, als sie Königin Karoline, Gemahlin Georg's IV., in einem Schranke zu Schlofs Kensington auffand. Damals wurden sie eingerahmt und so in Kensington aufgehängt. Jetzt sind sie in die Bibliothek der Königin zu Windsor gekommen, wo sie, mit höchster Sorgfalt neu aufgezogen, in zwei Mappen bewahrt werden. Im Jahre 1792 gab Chamberlaine fast die ganze Sammlung in Kupferstichen von Bartolozzi heraus. Wie werthvoll dieses

¹⁾ Anecdotes of painting; Ausgabe von R. N. Wornum. 1862. I. S. 85, Anm. 3. Hier die meisten geschichtlichen Nachrichten über diese Sammlung.

Prachtwerk auch ist, das überall ein wirkliches Facsimile, auch in den farbigen Andeutungen und dem Ton des Papiers zu geben strebte, so kann man sich doch weder nach ihnen noch auch nach den neueren Photographien einen vollen Begriff von den Originalen bilden. — In andern Sammlungen kommen nur vereinzelte Blätter ähnlicher Art vor.

Auf zahlreichen Blättern sieht man kurze handschriftliche Bemerkungen von des Malers Hand. Es sind meist Angaben der Farben an der Kleidung oder an Bart und Haar, wie wir solche schon bei den gezeichneten Bildnissen des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau von 1516 fanden¹⁾. Diejenigen unter den Windsor-Zeichnungen, welche früheren Jahren angehören, sind im Allgemeinen großartiger in der Wirkung, die aus Holbein's späterer englischer Zeit dagegen feiner und zarter in der Behandlung. In der früheren Zeit pflegte er auf ungrundirtem Papier zu zeichnen, später gab er dem ganzen Blatte eine röthliche Grundirung, welche dem Fleishton des Gesichtes entsprach. Wer mit der nordischen Kunst dieser Zeit minder vertraut ist, wird offenbar diesen Zeichnungen leicht mehr Geschmack abgewinnen als den ausgeführten Gemälden Holbein's. Unser modernes Auge ist weniger daran gewöhnt, die bis in das Kleinste gehende, liebevolle Vollendung, wie sie sich in den Gemälden zeigt, zu verstehen und zu würdigen, und vermag die künstlerische Meisterschaft da klarer zu erkennen, wo sie in wenigen kühnen Strichen ihr Ziel mit wunderbarer Sicherheit erreicht.

¹⁾ Vergl. oben S. 132.

Salomo (aus den Bildern des Alten Testaments).

XV.

Im Hause More's.

Leffere Fürsprache konnte Holbein in den Kreisen, auf welche er angewiesen war, nicht finden, als die des Sir Thomas More, an welchen er durch Erasmus empfohlen war. Wenn er auf der Themse von Westminster aus stromaufwärts fuhr, zunächst an Lambeth House, dem Sitz des Erzbischofs von Canterbury vorüber, so kam er nach einigen Stunden Fahrt zu dem Dorfe Chelsea, welches jetzt bereits in die mächtige Stadt selbst hinein gewachsen ist. Hier lag das Landhaus More's. Die Berichte der älteren Biographen, Mander an der Spitze, Holbein habe in diesem Hause gastliche Aufnahme gefunden, haben zwar keine ausdrückliche Bestätigung durch andere Quellen erfahren. Im Briefwechsel des Erasmus kommt über diesen Punkt weiter nichts vor, doch das ist nicht zu verwundern. Der schriftliche Verkehr der beiden Freunde war seit den letzten Jahren unregelmäßiger geworden, hauptsächlich durch die Geschäftsüberhäufung More's, seit er in königlichen Dienst gekommen. Wir mögen also jener Angabe Glauben schenken, sie ist an sich durchaus wahrscheinlich. Edle

Gastfreundschaft war überhaupt in England Sitte, war namentlich im Hause More's gebräuchlich, das ein wahres Musterbild englischen Familienlebens bot. Erasmus selbst hatte hier gastliche Aufnahme gefunden. Einige Jahre vorher, als er seinen Famulus John Smith, einen Engländer, in die Heimat entliefs und dem Freunde das Wohl des jungen Mannes warm an das Herz legte, nahm More diesen in seinen eigenen Dienst und seine Hausgenossenschaft auf. Für Holbein Alles zu thun, was in seinen Kräften stehe, hatte More schon früher versprochen, und der Künstler hatte sich selbst bei ihm schon längst auf's beste eingeführt. Nicht nur durch das Porträt des Erasmus mußte Thomas Morus ihn kennen, sondern in der Baseler Ausgabe der Utopia mußte er jene Titelumrahmung gesehen haben, auf welcher der Name des Künstlers steht¹⁾.

Von More's Haus und von dem Leben, welches dort geführt wurde, haben uns namentlich einige Briefe des Erasmus eine herrliche Schilderung hinterlassen. »Er hat sich am Themsefluß« — so schreibt der Freund — »nicht weit von der Stadt London ein Landhaus errichtet, das weder gering, noch auch gerade beneidenswerth prächtig, wohl aber behaglich ist. Da lebt er mit dem engsten Familienkreise, der Frau, dem Sohn und der Schwiegertochter (zu Holbein's Zeit war sie noch Braut), wozu nun auch schon elf Enkel gekommen sind²⁾«. — Recht mit der Familie zu leben, war More's Princip. In früheren Jahren, als er seinen Advokatenberuf ausübte oder in der Folge als Unterheriff und Friedensrichter von London wirkte, wußte er doch immer den Rest des Tages für die Seinen zu erübrigen. Kam er heim, ermüdet von den Geschäften, so wurde, wie er selbst erzählt, doch noch mit der Frau geplaudert, mit den Kindern geschwatzt, mit den Dienern gesprochen. Dies that er nicht minder pünktlich, als er die Pflichten seines Berufes erfüllte, weil es ihm nöthig schien für jeden, der nicht ein Fremdling im eigenen Hause sein wollte. Er sprach es als Grundsatz aus, daß man denen, welche man von der Natur, durch den Zufall oder durch eigene Wahl zu Lebensgefährten erhalten habe, sich so angenehm zeigen müsse, als es nur irgend möglich sei, ohne sie durch Freundlichkeit zu verderben oder durch Nachsicht aus Dienern zu Herren zu machen.

Als er später gegen seine innere Neigung in den Dienst des Königs trat, der diesen an Gaben, Gelehrsamkeit und Charakter ausgezeichneten

¹⁾ Vergl. S. 195.

²⁾ Brief an J. Faber, Bischof in Wien, ohne Datum, doch 1532 oder 1533. Opera III. S. 1809 fg. — Für More und sein Familienleben ferner: Brief des Erasmus an Hutten vom Jahr 1519, S. 472 fg. — More selbst im Widmungsbrief an Petrus Aegidius vor der Utopia. — More's Life of More. — W. Roper, The Life and Death of Sir Thomas More, Kt. — Neuere Biographie: Thomas Morus. Aus den Quellen bearbeitet von Dr. G. Th. Rudhart. Nürnberg 1829.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Mann — England's einziges Genie, wie sein Lehrer Colet sagt — nicht entbehren wollte, war seine Zeit noch mehr in Anspruch genommen. Zunächst wiederholt als Gefandter wirksam, war er, als Holbein kam, Schatzmeister der Lehenkammer, Kanzler von Lancaster und Mitglied des geheimen Rathes. Durch seine persönlichen Eigenschaften war er dem König so unentbehrlich, daß dieser ihn fortwährend holen liefs, um mit ihm über Theologie, Geometrie oder weltliche Dinge zu reden, oder Nachts mit ihm die Himmelskörper zu betrachten. Aber auch wegen der Anmuth seines Geistes, der Heiterkeit seines Wesens, des treffenden Witzes, der schönen Unterhaltungsgabe verlangten König und Königin unaufhörlich seinen Verkehr. More, welchem dies auf die Dauer zu einer lästigen Beschränkung seiner Freiheit wurde und dem die wiederholte Entfernung von seiner Familie schwer fiel, wufste kein anderes Mittel, als schliesslich seiner eigenen Natur Zwang anzuthun, seine Munterkeit immer mehr und mehr zurückzuhalten, so daß endlich der Hof nicht mehr so regelmäfsig nach ihm fandte. Aber auch in seinem eigenen Hause erhielt er mitunter den Besuch des Monarchen. Es kam vor, daß Heinrich ganz plötzlich in Chelsea eintraf, um mit ihm einige Stunden im heiteren Gespräch zu verbringen. Wiederholt kam er unerwartet zu Tisch und ging nach dem Essen mit ihm im Garten auf und ab, vertraulich seinen Arm um More's Nacken legend. Bei einer solchen Gelegenheit war es, daß ihm sein Schwiegersohn Roper zu diesen Gunstbezeugungen des Königs Glück wünschte und More, dessen klarer Blick den Monarchen ganz durchschaute, die denkwürdigen Worte sprach: »Ich danke unserem Herrn, Sohn, ich finde in der That, daß seine Gnaden mein sehr gütiger Herr sind, und mich so durch ihre Gunst auszeichnen wie sonst keinen Unterthanen in diesem Königreich. Trotzdem, Sohn Roper, glaube mir, habe ich keinen Grund darob übermüthig zu werden, denn könnte mein Kopf dem Könige ein Schlofs in Frankreich gewinnen, er fiel im Augenblick«.

»Man möchte glauben«, sagt Erasmus, »eine zweite Republik des Plato sei bei More, aber nein! das ist nur ein geringer Vergleich! Mit mehr Recht kann man dies Haus eine Schule ächt christlichen Sinnes nennen. Keiner ist hier, sei es Mann oder Weib, der sich nicht mit schönen Wissenschaften oder mit fruchtbringender Lectüre beschäftigt, mag auch das erste und vorzüglichste Streben auf Frömmigkeit gerichtet sein. Keinen Streit giebt es da, kein ungeziemendes Wort wird gehört, Keiner wird müfsig gesehen; und solchen Geist der rechten Zucht hält der seltene Mann nicht durch Stirnrunzeln oder Scheltworte, sondern durch Milde und Freundlichkeit aufrecht. Seine Pflicht thut jeder, aber es ist Freudigkeit dabei, und an Scherz und Heiterkeit innerhalb der richtigen Schranken fehlt es auch nicht. — — Dieses Hauses Schicksal scheint Glückseligkeit

zu sein. Keiner kann darin leben, ohne dafs es zu seinem Besten ist, und dafs jeder Makel von ihm fern bleibt.

Dafs Holbein würdig war, an dem Leben eines solchen Hauses theilzunehmen, legt ein glänzendes Zeugniß für seine Sitten und seine Bildung ab. Nur Eins hat er hier freilich zu verbergen, die aus Basel mitgebrachte protestantische Gesinnung. Sir Thomas More, dem Erasmus sein *Encomion Moriae* widmen konnte, der sich als entschiedensten Gegner der Unwissenheit, Rohheit und Sittenlosigkeit im geistlichen Stande zeigte, war dennoch ein heftiger Feind jeder Opposition gegen die kirchliche Lehre und Verfassung, und als er später Lord Kanzler wurde, verfolgte er, der in der *Utopia* für Gewissensfreiheit eingetreten war, die Ketzler mit allem Eifer des Fanatismus.

Wollte More sich des Künstlers annehmen, so war natürlich das Erste, dafs er sich selbst von ihm malen liefs. In der That ist auch ein Bildniß von ihm vorhanden, welches die Jahreszahl 1527 trägt und vielleicht die früheste Arbeit Holbein's in England ist. Es gehört Mr. Henry Huth zu London und zählte, trotz mancher Retouchen, zu den besten Stücken auf der National-Porträt-Ausstellung des Jahres 1866. Wir haben den Dargestellten in halber Figur und lebensgrofs vor uns, im dunkelgrünen Oberrock mit Pelzkragen und purpurrothen Unterärmeln; beide Hände ruhen in einander, die Rechte hält ein Papier, während der Arm leicht auf einem Holztisch lehnt, an welchem die Jahrzahl steht. Er blickt gegen rechts ¹⁾, sein Haupt ist bedeckt. Über die Brust hängt seine schwere goldene SS-Kette, so genannt, weil alle Glieder die Gestalt eines lateinischen S haben, während unten eine doppelte Rose, an die Vereinigung der beiden Rosen von York und Lancaster erinnernd, daran befestigt ist — ein Schmuck, welchen nur Ritter tragen durften. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang mit rother Schnur, der nur rechts vom Beschauer etwas Himmelsblau sehen läfst. More ist bartlos und trägt ziemlich langes Haar, wie wir das bei allen Personen sehen, welche Holbein um diese Zeit in England malte. Das Haupthaar zu scheeren und einen Vollbart zu tragen, war in Deutschland schon zu Anfang des Jahrhunderts Gebrauch geworden; in England und namentlich bei Hofe drang diese Sitte erst Anfang der dreissiger Jahre ein. In späteren Jahren hat auch More einen Bart getragen, was wir den Berichten über seine Hinrichtung entnehmen können. Als er das Haupt auf den Block legte, schob er den Bart bei Seite; der habe keinen Verrath begangen.

Sein Aussehen stimmt mit der Beschreibung völlig überein, die Erasmus dem Hutten von More's Persönlichkeit entwirft: die Gesichtsfarbe weifs, das Haar dunkelbraun, die Augen grau. Noch sieht man ihm an,

¹⁾ Vom Beschauer.

dafs er einst mit Recht für einen schönen Jüngling galt. Aber die Heiterkeit, die früher über sein Gesicht ausgegossen zu sein pflegte, mag seit den Jahren, dafs ihn Erasmus nicht gesehen, über dem Ernst des Lebens und der politischen Geschäfte verschwunden sein. Wohl zeigt sein Antlitz jene klare Ruhe, die auf höchste Harmonie des Wesens und auf inneren Frieden deutet, aber der Ausdruck ist vom tiefsten Ernst, mag sich auch Milde damit paaren. Die feingefchnittenen Lippen sind fest geschlossen. Im leuchtenden und durchdringenden Blick scheint etwas Schwärmerisches zu liegen, wie sehr auch sonst aus diesen Zügen der klare Verstand spricht, mit dem sich hohe sittliche Strenge und Adel der Gefinnung vereinen. Uns fallen beim Anschauen dieses Bildnisses die Worte ein, mit denen Erasmus an einer andern Stelle More's Charakteristik kurz zusammenfaßt, »Ihm ist jene schöne Behaglichkeit des Geistes, oder besser, jene Frömmigkeit und Klugheit eigen, mit der er sich in Alles, was da kommt, so freudig schickt, als sei es das Beste was kommen könne.« Das war die Stimmung, in welcher er später seinen Gleichmuth, seinen Charakter, selbst seine Heiterkeit unter allen Umständen bewahrte. Sie war ihm treu geblieben, als er im Kerker jene rührenden Verse mit Kohle niederschrieb:

Flattringe fortune, looke thou never foe fayre,
Nor never so pleasantly beginne to smile,
As tho' thou wouldst my ruine all repayre,
Duringe my life thou shalt not me beguile,
Trust I shall GOD, to enter in a while,
Thy Haven of Heav'n sure and uniforme,
Ever after thy calme looke I for noe storme.

•Schmeichlerisch Glück, schau mich nicht länger an
So süß, mit so hold-lächelndem Gesicht,
Als ob noch all mein Leid sich wenden kann;
Nochmals im Leben täuschest du mich nicht.
Bald führet Gott, der meine Zuversicht,
Mich ein zu seines Himmels sicherm Port;
Ruh', die kein Sturm mehr trübet, winkt mir dort.»

Diese Ruhe, Klarheit und Milde hielt er bis zum letzten Schritte fest, bis er das Blutgerüst bestieg.

Es kommen an anderen Orten verschiedene Porträte unter dem Namen Thomas Morus von Holbein vor, welche diese Benennung mit Unrecht tragen, ganz andere Persönlichkeiten darstellen, und zum Theil auch nicht von unfrem Meister sind. So das kleine Bild eines bärtigen Mannes, der die Hand gegen das Kinn erhebt und vor dem ein Hündchen liegt, in der Brüsseler Gallerie, 1631 von Vorsterman gestochen¹⁾. Es ist unzwei-

¹⁾ Musée royal de Belgique, Nr. 19, Katalog v. Ed. Fétis, 1865 p. 141. — Nach diesem Bilde ist auch der Morus in des Erasmus Correspondenz, Ausgabe von Clericus, gestochen.

Hand 19. fol. 12r

Erzbischof Warham von Canterbury.

(Zeichnung, Windsor Castle.)

felhaft die Arbeit eines französischen Künstlers, wofür es Graf De Laborde bereits im Jahre 1850 erklärt hat¹⁾. Dagegen ist ein halblebensgroßes Brustbild im Louvre ein schönes, lebendig aufgefaßtes Holbein'sches Original und der ganzen Behandlung nach wohl aus der Zeit seines ersten Besuches in England²⁾, aber es stellt nicht More, sondern Sir Henry Wyat von Allington Castle in der Grafschaft Kent, Ritter und Bannerträger, vor. Dieser war ein Staatsmann aus den Tagen Heinrich's VII. und war von Heinrich VIII. bei seiner Thronbesteigung zum Mitglied des geheimen Raths ernannt worden. Er ist der Vater des Sir Thomas Wyat, den Holbein später wiederholt abgebildet hat. Die Persönlichkeit läßt sich durch mehrere Copien des Bildes, die in England vorkommen, feststellen³⁾. Dafs der Dargestellte »Morus, Grofskanzler von England« getauft ward, hat er sicherlich nur seiner prachtvollen, in Blattgold aufgesetzten Halskette zu danken. Wyat's rechte Hand faßt an das Kreuz, welches an der Kette hängt, die linke hält ein Blatt Papier. Er trägt eine Mütze, welche die Ohren bedeckt, ein pelzbefetztes schwarzes Kleid und grüne Unterärmel, sein ausdrucksvolles, etwas herbes Gesicht zeigt sich zu Dreivierteln und ist gegen links gewendet.

Dagegen kommen zwei meisterhafte Köpfe More's in der erwähnten Sammlung Holbein'scher Porträtzeichnungen zu Windsor Castle vor. Beide haben leider sehr gelitten. Der eine ist offenbar die Studie für das Bild bei Mr. Henry Huth, der zweite, fast mit dem vorigen übereinstimmend, nur dafs sich auf der Oberlippe eine leise Spur von Bart zeigt, mag für das zwei Jahre später ausgeführte More'sche Familiengemälde gezeichnet sein⁴⁾.

An Grofsartigkeit und Kühnheit kommt unter allen Blättern dieser Windsor-Sammlung vielleicht keines dem lebensgrofsen Kopfe des Erzbischofs Warham von Canterbury gleich (siehe den Holzschnitt). Die Umriffe sowie manche grofsen Züge im Gesicht sind mit der höchsten Schärfe und Entschiedenheit gegeben, die Farbenandeutung ist von auferordentlicher Wirkung. Man kann die Gröfse und Strenge der Auffassung, das plastische Gefühl und die grandiose Einfachheit nicht genug bewundern. Das ausgeführte Gemälde, noch in Lambeth House, dem erzbischöflichen Palaste, stimmt völlig hiermit überein. Das Costüm ist wie in der Zeichnung: weifses Chorkleid, grofser Pelzkragen, rothes Unterkleid, von dem

¹⁾ La Renaissance des arts à la cour de France. I. p. 189. — Ein anderer sogenannter More in Haag vergl. Cp. XXII, noch einer in der Leuchtenberg'schen Galerie, St. Petersburg.

²⁾ Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 551.

³⁾ Eine bei Mr. Robinson in London, eine zweite beim Earl of Romney, National-Porträt-Ausstellung, 1866, Nr. 133. Beide von geringem Kunstwerth.

⁴⁾ Auf zwei Copien desselben, zu Thorndon und East Hendred, hat More in der That einen ganz feinen Schnurrbart. Wornum S. 401.

ein schmaler Streifen am Halße vorkommt. Warham zeigt sich in halber Figur; charakteristisch und völlig individuell ist nicht blos der Kopf, sondern sind auch die Hände des alten Herrn, welche auf dem goldbrokatenen Kissen ruhen. Rechts vom Beschauer ein aufgeschlagenes Buch, etwas weiter zurück, auf einem Tische, noch andere Bücher und die Mitra, links ein prachtvolles großes Kreuz von Gold und Edelsteinen, fein und vollendet ausgeführt, das Jan van Eyk es nicht besser gekonnt hätte. Den Hintergrund bildet ein gelbbrauner Vorhang.

Im Louvre befindet sich ein zweites Exemplar, welches völlig mit dem zu Lambeth House übereinstimmt, nur das es einen grünen Hintergrund hat; es ist ebenfalls so bedeutend, das wir nicht anstehen, es für eine Wiederholung von des Künstlers eigener Hand zu halten. In der coloristischen Behandlung ist letzteres fast sogar angenehmer als das Bild in Lambeth House, welches von einer gewissen Härte nicht freigesprochen werden kann und einen kühleren grauen Ton zeigt, dagegen im Gesamteindruck noch imposanter und unmittelbarer erscheint. Beide Exemplare tragen die Jahrzahl 1527 und die Altersangabe.

William Warham war im Jahre 1456 geboren; der mehr als siebzigjährige Greis ist schon vom Alter gebeugt, noch immer sprechen aber Ernst und Energie in ungebrochener Kraft aus der strengen Unterpartie seines Gesichtes. Seine ganze Erscheinung zeigt jene erhabene Würde, wie sie dem Manne zukommt, welcher der vornehme Geistliche und der Staatsmann in einer Person ist. Unter Heinrich VII. wie in der ersten Zeit Heinrich's VIII. war er Großkanzler des Reichs gewesen und hatte sich als einen erfahrenen und rechtschaffenen Minister gezeigt, bis endlich auf sein Andringen der König im Jahre 1515 das große Siegel aus seiner Hand genommen hatte und Wolsey an seinen Platz getreten war. Jetzt stand er dem politischen Leben fern, sich gänzlich den Pflichten seines hohen Kirchenamtes widmend. Manches hatte er nun zu dulden; der stolze Wolsey verletzte durch viele Überschreitungen die Würden und Vorrechte seines Primats. Er stand als der Vertreter einer alten Zeit da, deren Grundlagen erschüttert waren, und mußte manches ahnen von dem völligen Umsturz, welcher in kurzer Frist bevorstand. Aber Warham's Ausdruck im Bilde sagt uns, das es ihm ernst ist mit dem Wahlspruch, den wir am Knauf seines Kreuzes lesen: »Meine Hülfe von Gott«.

Wahrscheinlich bildete Holbein um dieselbe Zeit auch den zweiten Patron und Freund des Erasmus unter Englands hoher Geistlichkeit, John Fisher, Bischof von Rochester, ab, dessen Kopf in zwei schönen Zeichnungen, — eine in der Windforfammlng ¹⁾, die zweite, noch sorgfamer ausgeführt,

¹⁾ Scheint in Bartolozzi's Stich bei Chamberlaine, nebst einigen unlesbaren Schriftzügen, die Jahrzahl 1525 zu haben; die Unterschrift des Originals aber lautet, sich auf sein Ende beziehend, in italienischer Sprache: Il Epyscopo de rechester fu tagliato il capo lan 1535.

im British Museum — vorkommt. Ein Gemälde Holbein's danach ist uns nicht bekannt ¹⁾. Das abgekehrte Gesicht, mit dem redlichen, bescheidenen aber ängstlich-gewissenhaften Ausdruck zeigt ganz den Mann, dessen wunderbare Lauterkeit des Lebenswandels, vereint mit tiefer und prunkloser Gelehrsamkeit sowie unglaublicher Freundlichkeit des Benehmens gegen Hohe wie Niedere Erasmus ²⁾ preist, und dessen Selbstlosigkeit, Frömmigkeit und treue Erfüllung seiner religiösen Pflichten in den gleichzeitigen Quellen hoch gerühmt werden ³⁾. Selbst von Froude ⁴⁾, dem ausgezeichneten, aber parteiisch einseitigen Historiker, wird dieser Mann, der 1535 Sir Thomas More's blutiges Schicksal theilte, so charakterisirt: »Fisher war der einzige unter den Prälaten, für den es möglich ist, Achtung zu fühlen. Er war schwach, abergläubisch, pedantisch gegen die Protestanten sogar grausam. Aber er war ein aufrichtiger Mann, der in redlicher Furcht des Bösen lebte, soweit er verstand was böse war, und er allein konnte sich über die Drohungen weltlichen Leidens erheben, unter welchen seine Brüder auf der Bischofsbank so schnell in Demuth und Unterwerfung sanken«.

Noch einen Mann, welcher dem nächsten Kreise More's und der Partei von Wolsey's Gegnern angehörte, zugleich auch mit Erasmus in brieflichem Verkehr stand, bildete Holbein im selben Jahre ab: Sir Henry Guildford, den Stallmeister Heinrich's VIII. Er war Krieger und Gelehrter. Als im Jahre 1511 dem Könige von Arragonien 1500 Bogenschützen zu Hülfe gegen die Mauren gesandt wurden, ging er im königlichen Auftrag mit, nahm später an Heinrich's VIII. Expeditionen gegen Frankreich Theil, trug 1513 die königliche Standarte bei Therouenne und wurde bei Tournay zum *Knight Banneret* ernannt. Auf dem Gemälde zu Windfor Castle hält er den Stab eines Kammerherren der Schatzkammer, eine Würde, zu der er 1526 gelangt war; die Kette des Hofenbandordens, dessen Ritter er kurz zuvor, den 24. April 1527, geworden, schmückt seinen Hals. Dazu kommt ein goldgemustertes Kleid, darüber ein schwarzer Oberrock mit einem Kragen von Zobelpelz. Dieses stattliche Costüm gibt dem Bilde den Charakter des Repräsentirenden. Würde, Kraft und Nachdenken sprechen aus dem starken Gesicht, dessen gelbe Farbe nicht,

¹⁾ Das Bild aus St. John's College, Cambridge (Porträt-Ausstellung Nr. 92), ist kein Original. Dallaway, in den Noten zu Walpole, führt ein Bild Fisher's zu Didlington, Norfolk, an, das wir nicht kennen. Ein bärtiger Mann, der sich unter diesem Namen auf der Porträt-Ausstellung befand (Nr. 88, Herrn Major J. H. Brooks gehörend), ist weder Fisher noch von Holbein.

²⁾ S. 118.

³⁾ Ein glaubwürdige anzeigung des tods Herrn Thomae Mori etc. Übersetzung eines lateinischen Briefes, der auch dem Erasmus zugeschrieben wird.

⁴⁾ I. S. 301.

wie vermuthet wurde, einer Übermalung zuzuschreiben, sondern der Persönlichkeit eigenthümlich ist; die gleiche Gesichtsfarbe kommt schon auf der Originalzeichnung in der Windsorfammlng vor. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang, der, etwas zurückgezogen, Feigenblätter und blauen Himmel sehen läßt. Ein Zettel, wie bei Warham's Bild scheinbar am Hintergrund angehängt (man findet das öfter bei Holbein), zeigt die Jahrzahl 1527 und die Altersangabe von 49 Jahren¹⁾.

Das Seitenstück, Lady Guildford, gehört Mr. T. Frewen²⁾; Wenzel Hollar hat beide als Brustbilder gestochen.

Im folgenden Jahre scheint der Ruf Holbein's schon in weitere Kreise gedrungen zu sein. Er malte seinen deutschen Landsmann, den Astronomen des Königs, Nicolaus Kratzer, aus München gebürtig, den auch Dürer mehrere Jahre vorher gezeichnet hatte, als er ihn in Antwerpen traf. Das Gemälde — jetzt im Louvre und wohl das beste der dortigen Holbein'schen Bilder³⁾ — hatte Carel van Mander bei dem Kunstliebhaber Andries de Loo zu London gesehen und nannte es »ein sehr gutes Porträt und meisterlich behandelt«. Der Dargestellte, lebensgroß und in halber Figur, schaut gegen rechts, von wo auch das Licht fällt; er trägt eine schwarze Mütze und schwarzen Rock, darüber ein braunes Oberkleid. Eine weiße Krause und der Rand der rothen Weste kommen am Halse zum Vorschein. In der Rechten hält er einen Cirkel, in der Linken ein Polyeder. Verschiedene mathematische und astronomische Instrumente, zum Beispiel Lineal, Winkelmass, Scheere, Hammer, Cirkel, auf deren »curiöse« Schilderung schon Mander mit Recht aufmerksam macht, hängen an der Wand oder liegen auf dem Tische, auf dem sich auch ein Blatt Papier mit der Inschrift befindet, die seinen Namen, seine Herkunft, sein Alter von 41 Jahren und das Jahr 1528 angiebt. Das bartlose Gesicht ist nicht eben schön: große Nase, breiter Mund, grobes Kinn; eine schwerfällige, doch tüchtige Erscheinung, wie es scheint, auch jovial.

Die Dresdener Galerie bewahrt vom Jahre 1528 eine kleine Tafel mit den Bildnissen des siebenundvierzigjährigen Mr. Thomas Godsalve aus Norwich⁴⁾ und seines Sohnes John, beide an einem Tische sitzend. Ein Brief zeigt den Namen, den der Vater eben selbst geschrieben hat. Beide sehen sich merkwürdig ähnlich und sind wahre Typen englischer Land-Gentlemen. John Godsalve kam später an den Hof, wurde von

¹⁾ Das Biographische hier wie in vielen anderen Fällen zunächst nach dem von E. Lodge verfaßten Text des Chamberlaine'schen Werkes, der indeß zu controliren ist. Vieles in Stow und in Grafton's Chronicle of England.

²⁾ Der Verfasser hat das Bild, das auf der Porträt-Ausstellung von 1868 auftrat, nicht selbst gesehen und folgt der Angabe seines Freundes Mr. Scharf, der es für Original hält.

³⁾ So urtheilt Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 552).

⁴⁾ Der Galleriekatalog macht ihn irthümlich zum »Sir Thomas Godsalve«.

König Eduard VI. zum Ritter gemacht und starb 1557 auf seinen Besitzungen. Von ihm ist noch ein zweites Bildniß von Holbein's Hand, doch offenbar mehrere Jahre später, unter den Windfor-Zeichnungen zu sehen, das hier gleich auch erwähnt sein möge. Es ist keine Studie zu einem Bilde, sondern in Deckfarben vollständig ausgeführt und eines der größten Meisterwerke der Sammlung. John Godsalve trägt hier einen violetten Rock, der, nachlässig offen stehend, das Hemd sehen läßt, und darüber ein schwarzes Oberkleid mit Pelzbefatz; in den Händen hält er einen Brief; der Grund ist himmelblau. Der hagere junge Mann mit großer scharfer Nase, spärlich sprossendem Bart, in die Stirne hängendem Haar und finster blickenden blauen Augen, die er ernst zum Beschauer wendet, hat etwas Puritanisches im Wesen. Eine Notiz, die seine streng protestantische Richtung bestätigt, findet sich in der That im später zu erwähnenden Rechnungsbuche des königlichen Haushalts aus den Jahren 1538—1541, das auch Mehreres über Holbein enthält. Zu Neujahr 1539, wo Jedermann am Hofe dem Monarchen eine Gabe darbrachte, die Künstler eigenhändige Arbeiten, die Vornehmen kostbare Geräthe oder Ähnliches, verehrte er dem Könige ein Neues Testament.

Denjenigen Porträten, welche sicher aus dieser Zeit stammen, ist noch ein Gemälde anzureihen, dessen künstlerischer Charakter es höchst wahrscheinlich macht, daß es damals angefertigt wurde, nämlich das des Sir Bryan Tuke in der Münchener Pinakothek. Auch er gehörte den gelehrten Kreisen an, hatte unter Anderem Betrachtungen über Chaucer geschrieben und wird von Leland als ein trefflicher Schriftsteller in englischer Sprache gerühmt. Er war Schatzmeister des königlichen Haushaltes und starb im Jahre 1545¹⁾.

Daß der Dargestellte keinen Bart und längeres Haar trägt, deutet gleichfalls noch auf diese frühere Zeit. Sein Haupt bedeckt jene über die Ohren gehende Mütze, wie sie damals in England üblich war. Sein Oberkleid ist von schwarzer Seide und mit Pelz besetzt, darunter ein gleichfalls pelzbefetztes Wamms mit zierlichem Goldknopf, sowie Ärmel mit goldenem Muster. An der Halskette hängt ein prachtvolles Goldkreuz, auf welchem Christi durchbohrte Hände und Füße in Email dargestellt sind. Den Grund bildet ein grüner Vorhang, hinter dem ein Todtengerippe, die fast abgelaufene Sanduhrweisend, hervorschaut. Unten lieft man auf einem Blatte die hiezu passende lateinische Schriftstelle: »Will denn nicht bald ein Ende haben mein elendes Leben?« Außerdem ist hier der Name des Künstlers, aber in der auffallenden Orthographie IO. HOLPAIN, angebracht.

¹⁾ Biographische Notizen in Fuller, the history of the Worthies of England. — J. Leland, Scriptores nostri temporis. — Daß Mr. Wornum dies Bild bezweifelt, es in der Art des van Melem gemalt nennt, und sagt: »the style does not proclaim it to be the work of Holbein«, hat wohl in der früheren Aufstellung seinen Grund.

Das Bild hat zwar gelitten, die Hände namentlich haben durch Putzen ihre Schatten eingebüßt, es sind manche feinere Übergänge dadurch verloren gegangen und der Ton des Gesichtes scheint übertrieben roth. Dennoch ist es noch immer ein durch Wahrheit und Durchbildung ausgezeichnetes Bildniß, zugleich in der Auffassung etwas scharf und streng, wie manche von Holbein's Bildern gerade aus diesen Jahren. Der Name des Dargestellten war durch Waagen festgestellt worden, der ein zweites Porträt des Mannes von Holbein in England gesehen ¹⁾. Es ist jetzt im Besitz des Marquis of Westminster und enthält auf dem Grunde den Namen und die Altersangabe 57 Jahre. Nach Waagen's Beschreibung müssen Costüm und Haltung völlig mit dem Gemälde in München stimmen, nur daß die Gestalt des Todes fehlt. Obwohl es leider bis auf den Kopf sehr vertrocknet und verwachsen sei, rühmt Waagen die Feinheit der Durchbildung und den wunderbaren Reiz des Naturgefühls.

Die Tracht und das lange Haar machen es noch bei einigen anderen Bildnissen wahrscheinlich, daß sie damals entstanden sind. So bei einem Meisterwerke in der Gallerie zu Madrid, einem dunkel gekleideten Manne in mittleren Jahren, der ein Papier hält. Obwohl die Persönlichkeit mit auffallend großer Nase nicht viel Ansprechendes hat, ist das — nach Waagen ²⁾ — in röthlich-braunem Tone gemalte Porträt vorzüglich. Ferner sei hier das Bildniß des Sir Thomas Elyot (gest. 1546) genannt, eins der schönsten Blätter aus der Windsor-Sammlung. Auch er gehörte zu More's nächstem Freundeskreise und war ein Mann von vielseitiger Gelehrsamkeit, juridisch gebildet, Schriftsteller auf medicinischem, ethischem und historischem Gebiet, zugleich Übersetzer aus lateinischer und griechischer Sprache. Durch seine Kenntnisse empfahl er sich dem Könige, ward zum Ritter ernannt, später als Gesandter nach Rom und an den Hof Karl's V. gesandt. Nach More's Hinrichtung machten ihn seine enge Freundschaft mit diesem und sein Festhalten an der katholischen Religion verdächtig, so daß er von nun an vom Schauplatz des öffentlichen Lebens abtrat. Der Kopf seiner Gemahlin, der Lady Elyot, die 1569 als Gattin des Sir James Dyer starb, bildet das Gegenstück.

Das umfangreichste Bild, welches Holbein während seines ersten Aufenthaltes in England geschaffen, ist das große Familiengemälde des More'schen Hauses. Das Original ist jetzt verschollen; Carel van Mander hatte es noch bei dem Sammler Andries de Loo in London gesehen. »Noch hatte dieser Liebhaber« — so berichtet er — »eine sehr große Leinwand, in Wasserfarben bemalt, worauf in schöner, herrlicher Anordnung gekonterfeit saßen, so groß als das Leben, von Kopf bis zu

¹⁾ Kunstwerke und Künstler in England. Bd. II. S. 304.

²⁾ Jahrbücher für Kunstwissenschaft, I, S. 54. — Ich kenne nur die Photographie.

Füßen, der gelehrte und berühmte Thomas Morus mit seiner Hausfrau, feinen Söhnen und Töchtern, ein Stück, das würdig war, gesehen und hoch gepriesen zu werden.« Aus de Loo's Nachlaß habe es dann ein Enkel des Thomas Morus, auch More geheißten, an sich gebracht. Seitdem fehlt jede Spur; also wieder einer der zahlreichen Fälle, in welchen ein Hauptwerk unseres Meisters gänzlich verschollen ist.

Dagegen besitzt das Baseler Museum die Originalskizze Holbein's, welche More durch den Künstler, als dieser noch im Jahre 1528 heimkehrte, seinem alten Freunde Erasmus überfandt hatte. Wir sehen hier die Familie in einem Zimmer von einfacher, aber doch einem solchen Haufe entsprechender Ausstattung verammelt. Wahrscheinlich ist es das Speisezimmer, denn links steht ein hohes Büffet, dessen Bord mit einer Blumenvase, Kannen, Flaschen und Schüsseln besetzt ist, nach ihrer edlen Form gewiß aus Silber, was in England damals selbst in großen Häusern noch eine Seltenheit war. Ähnliches Tafelgeräth, einen Leuchter und Bücher sehen wir rechts auf dem Fensterbrett. An der Mitte der Rückwand, die ein Vorhang deckt, hängt eine große Uhr mit Gewichten. Doch ist auch klar genug angedeutet, welch' ein Geist in diesem Haufe wohnt. Einige große Folianten liegen auf dem Boden, und die Mehrzahl der Anwesenden, namentlich die Frauen, haben Bücher in den Händen oder im Schoofs.

Die Anordnung der Personen trägt einen ernst-repräsentirenden Charakter. Hier sind keine genrehaften Motive, welche das Auge gefangen nehmen, aber es geht eine gemeinsame Stimmung durch die Anwesenden hin, durch welche dies ruhige Nebeneinander von Personen zu einem geschlossenen Ganzen wird. Für Repräsentation ist auch der nicht prächtige, aber stattliche Anzug von Allen gewählt. Die Frauenköpfe werden leider, wie überhaupt die meisten weiblichen Bildnisse, die Holbein in England malte, durch den eckigen, steifen Kopfsputz, welcher das Haar gänzlich verdeckt, beeinträchtigt. — Über und neben die einzelnen Personen, oder auch unten an ihre Gewänder ist stets in lateinischer Sprache der Name und das Alter geschrieben, und zwar offenbar von More's eigener Hand. Die Ähnlichkeit mit der Briefadresse, welche der Ägidius in Longford Castle hält¹⁾, springt in die Augen. Durch diese Bezeichnungen wird auch das Geburtsjahr des Morus, über welches die Angaben abweichend lauten, festgestellt, nämlich auf 1478, da er auf dieser im Jahre 1528 an Erasmus gesandten Skizze 50 Jahr alt ist.

Er selbst sitzt in der Mitte des Kreises, wieder mit der großen Halskette und in Tracht, Haltung und Ausdruck fast ganz wie auf dem Bilde, welches Mr. Huth besitzt. Die Hände aber sind beinahe gänzlich durch

¹⁾ Vergl. Bd. II, Excurse.

die Ärmel gedeckt; wohl aus gutem Grunde; »blofs seine Hände find von etwas plumper Form,« das ift das Einzige, was Erasmus an feiner Körperbildung auszufetzen findet. Ihm zur Seite fein fechsendiebenzigjähriger Vater John More, Richter von des Königs Bank, den Thomas Morus mit höchfter Pietät in feinem Hauſe pflegte und dem er feine ſtrenge, einfache Erziehung nie zu danken aufhörte, »ein leutfeliger, fanfter, barmherziger, gerechter und lauterer Mann, auch hochbetagt noch körperlich frifch und blühend,« wie er ſelbſt ihn nennt¹⁾. Neben demſelben ſteht Margaretha Gigs, 22 Jahr alt, eine Verwandte des Hauſes, die mit More's Töchtern erzogen worden war und bald darauf John Clement heirathete; ſie hält ein Buch in der Linken, weiſt mit der Rechten darauf hin und ſcheint an den Greis, zu dem ſie ſich niederbeugt, eine Bemerkung über das Geleſene richten zu wollen. Vor ihr ſteht die zweite Tochter Elifabeth Dancy, 21 Jahr alt, ein Buch unter dem Arme und ſich die Handſchuhe anziehend. Sie ſchiefst das Bild zur Linken ab. Gegenüber, ganz im Vordergrund, ſitzen die beiden andern Töchter auf dem Boden, Margaretha Roper, 22 Jahr alt, des Vaters Lieblingstochter, die er ſeine Meg zu nennen pflegte, und von der wir aus gleichzeitigen Quellen hören, daſs ſie nicht allein ſchön an Leib und Geſtalt, ſondern auch an Vernunft und Verſtand dem Vater ganz ähnlich geweſen²⁾. Sie beſaß eine ſeltene Bildung, ſchrieb vortreffliche lateiniſche Briefe, und doch war ihr ein ſtilles, ächt weibliches Walten eigen. Von der ganzen Familie war ſie die Einzige, welche ein volles Verſtändniß für des Vaters Geiſt wie Gefinnung hatte, und eine tiefe, rührende Liebe verband ſie mit ihm. Einige Jahre ſpäter, als er, ſeiner Habe und ſeines Gutes beraubt, im Tower lag, war ſie es, welche ihm die milden Gaben ſeiner Freunde, durch die er erhalten werden mußte, in den Kerker überbrachte. An ſie richtete er jenen erſchütternden Abſchiedsbrief, den er mit Kohle auf einen Fetzen Papier ſchrieb, und »meine einzige, gute Tochter« redet er ſie darin an. Und als man ihn fortführte von dem knechtifchen Tribunal, das ihn zum Tode verurtheilt hatte, da drängte ſie ſich durch die Menge und fiel ihm zweimal weinend um den Hals, daſs auch er zuletzt vor Leid nicht mehr reden konnte und ſelbſt die rohen Trabanten nicht im Stande waren den Thränen zu wehren.

Margaretha hält ein aufgeſchlagenes Buch im Schooſe, ihr Antlitz hat etwas von der klaren Überlegenheit und der milden Ruhe ihres Vaters. Die jüngſte Schweſter neben ihr, Caecilie Heron, 19 Jahr alt, Buch und Roſenkranz haltend, wendet ſich um, wie es ſcheint zu ihrer Stiefmutter Alice, die hinter beiden Töchtern am Betſchemel kniet.

¹⁾ Erasmi Op. III. S. 1442.

²⁾ Ein glaubwürdige anzaygung des tods Herrn Thomae Mori etc.

More hatte sie, eine Wittwe, die sieben Jahr älter als er war, nach dem Tode der ersten Gattin gefreit. Auch das Bild sagt uns, daß sie »weder schön noch jung« war, wie wir das bei Erasmus lesen, der sie an einer andern Stelle eine etwas gar zu lebhaft kleine Alte nennt, ihr übrigens doch die Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß sie eine eifrige und wachsame Hausmutter sei¹⁾. Neben ihr springt ein angeketteter Affe in die Höhe; aus Erasmus' Brief an Hutten wissen wir, daß More in seinem Hause allerlei Thiere: Füchse, Wiesel, Affen, Vögel der verschiedensten Art hegte, deren Gestalt, Natur und Triebe immer auf's Neue zu beobachten ihm das größte Vergnügen war. — Hinter dieser Frauengruppe, zur Linken des Vaters (also rechts vom Beschauer), steht John More, der Sohn, 19 Jahr alt, recht passend in ein Buch versenkt, denn von seinen wissenschaftlichen Fortschritten berichtet ja Thomas Morus wiederholt mit so großer Freude an Erasmus. John, von dem wir sonst wenig wissen, und der jedenfalls keine besonders hervortretende Persönlichkeit gewesen zu sein scheint, macht hier den Eindruck eines sanften, sinnigen und unverdorbenen Jünglings. Neben ihm steht Henry Patenson, 40 Jahr alt, More's lustiger Rath. Ein solcher fand selbst in diesem Mufensitz seine Stelle. Jener Brauch der damaligen Zeit war ganz besonders in den großen Häusern Englands heimisch, dessen Narren uns ja aus Shakspere so wohl bekannt sind. Patenson, welchen More so gern hatte, ist seiner äußeren Erscheinung nach ein derber und jovialer Gefelle. Rechts von ihm blickt man durch eine Thüre mit hölzernem Vorbau in ein Seitengemach, in welchem zwei Diener oder Secretäre — nur durch ganz flüchtige Umrisse angedeutet — lesend oder schreibend am Fenster sitzen. Die Schwiegerföhne sind auf dem Bilde nicht zu sehen, doch wir erblicken die Braut des Sohnes, Anna Grifacre, 15 Jahr alt, die aber nicht an der Seite ihres Verlobten steht, sondern eben hinter ihrem Schwiegervater und dem alten John More vorbeigeht, sich gegen den Beschauer umwendet und so ihr Brustbild präsentirt. Das junge Mädchen, mit viel weltlicherer Miene als die Anderen, überhaut den Kreis mit einer Haltung und einem Ausdruck, als ob sie über manches ganz anders dächte, als es sonst hier Brauch ist, und das war, wie wir aus kleinen Zügen wissen²⁾, in der That auch der Fall.

Außer den Namen der Abgebildeten, die von More's Hand herühren, befindet sich noch an zwei Stellen eine Schrift in deutscher Sprache und offenbar von Holbein's Hand, Bemerkungen über

¹⁾ S. 75 . . . Viduam duxit magis curandae familiae, quam voluptati, quippe nec bellam admodum, nec puellam, ut ipse joculari solet, sed acrem ac vigilantem matrem familias. — S. 1456: nunc habet vetulam nimium vivacem etc.

²⁾ Sie lachte, nach Roper's Bericht, über More's Cilicium, als sie dies, das er geheim hielt, einmal aus Zufall erblickte.

einige Abänderungen, die bei der Ausführung im Großen stattfinden sollten. Neben der knieenden Hausfrau lesen wir: *»Dise soll sitzen,«* und links oben an der Wand, dicht neben dem Speiseschrank, wo in der Skizze nur eine Geige hängt, stehen die Worte: *»klavikordi vnd ander seyten spill vf ein bretz«*. Musikalische Instrumente anzubringen war bei diesem Hause in der Ordnung, in welchem Vokal- und Instrumentalmusik von allen Mitgliedern geübt ward und sogar Frau Alice durch ihres Gatten heitres und schmeichlerisches Zureden sich hatte dahin bringen lassen, auf ihre alten Tage noch mehrere Instrumente spielen zu lernen.

Dies Blatt ist die erste flüchtige Skizze, zunächst dazu bestimmt, die Gruppierung der zahlreichen Familie festzustellen. Dennoch ist die Bildnisähnlichkeit aller Köpfe, die doch nur in wenigen Umrisslinien gezeichnet sind, eine vollständige und schlagende, und selbst die feinsten Lebensäußerungen sind in ihnen mit wunderbarer Sicherheit gegeben. Dies wird man namentlich gewahr, wenn man in den Mappen zu Windfor Castle die sieben großen Köpfe, welche für das Gemälde nach dem Leben gezeichnet wurden, vergleicht. Diese, welche zu den kühnsten und geistvollsten Stücken der Sammlung gehören, sind die drei Männer der Familie, dann die Braut und die jüngste, sich umwendende Tochter Caecilie, beide ohne Namen, endlich Margaretha Gigs und die zweite Tochter Elifabeth, unter den falschen Benennungen *»Mother Jak«* und *»Lady Barkly«*.

Es giebt in England verschiedene Copien des Familienbildes, meist weit späteren Ursprungs und mit vielen Abweichungen, welche Horace Walpole beschreibt¹⁾. Auf diese weiter einzugehen, ist für uns ohne

¹⁾ Danach Ausführliches bei Wornum S. 231 f. — Aufser der authentischen Copie zu Nostell Priory sind folgende bekannt: 2) Wahrscheinlich eine Copie der vorigen zu East Hendred, Berkshire, bei Mr. Charles John Eyston, ehemals zu Barnborough, Yorkhire, dem Sitz der Familie Cresacre. — 3) Ebenfalls Copie der ersten, etwas verändert, zu Thorndon bei Brentford, im Besitz des Lord Petre, zu Walpole's Zeit bei Sir John Tyrrel zu Heron in Essex. — 4) Spätere, nur theilweise an Holbein sich lehrende Composition von 1593, zu Cokethorpe-Park, Oxfordhire, im Besitz des Mr. Walter Strickland, zu Walpole's Zeit zu Burford, bei Speaker Lenthal u. s. w. — In Mechel's Werke ist aufser einem Facsimile der Originalskizze noch ein Stich *»Ex Tabula Joh: Holbenii in Anglia adfervata,«* ohne weitere Quellenangabe. Dafs hier kein Originalgemälde zu Grunde liegt, wird dadurch bewiesen, dafs die Änderungen, auf welche Holbein's handschriftliche Bemerkungen in der Baseler Skizze hindeuten und die auch im Bilde des Mr. Winn zu bemerken sind, nicht stattgefunden haben. Die einzigen Abweichungen von der Baseler Skizze bestehen in Auslassungen; die Geige an der Wand und die Männer im Nebenzimmer fehlen. Mechel's Vorbild läfst sich in einer späteren Sepia-Copie der Baseler Zeichnung in dem gothischen Hause zu Wörlitz constatiren, die mit Notizen von Lavater's Hand versehen ist. — Mr. Wornum's Angabe, die Baseler Skizze sei 1530 gezeichnet, ist irrtümlich. Diese Jahrzahl steht nur unter dem Bilde von derselben neueren Hand, die auch die Namen, mit einigen Schreibfehlern, z. B. Damea statt Dancea zum zweiten Mal darunter geschrieben.

Interesse; nur eine Copie, die lange als das Original galt, und für dasselbe Exemplar ausgegeben wurde, welches Mander bei de Loo gesehen, ist beachtenswerth. In der That stammt sie aus guter Quelle, nämlich aus dem Besitz der Familie Roper, von welcher sie durch Erbschaft an Mr. Charles Winn überging. Jetzt befindet sie sich auf dessen Landsitz Nostell Priory in Yorkhire. Der Identität mit dem Bilde de Loo's widersprechen zunächst zwei Thatfachen, die Mander angiebt. Erstens sagt er, daß der Enkel des Thomas Morus, der das Gemälde kaufte, More geheissen, nicht Roper, zweitens, daß es in Wasserfarben gemalt sei, nicht in Öl, wie das Bild der Familie Winn. Auch seiner künstlerischen Qualität nach ist dies unzweifelhaft Copie. Interessant ist, daß hier in der That jene Abweichungen von der Skizze, die in Aussicht genommen waren, zu finden sind. Frau Alice sitzt in einem Lehnstuhl statt zu knien, an der Wand hängen die gewünschten Musik-Instrumente. Auch sonst sind Änderungen in der Ausstattung zu bemerken, das prächtige Tafelgeräth ist fast ganz verschwunden und durch Blumentöpfe, Instrumente, Bücher ersetzt. Das mochte dem Künstler vielleicht minder malerisch, dem Herrn des Hauses passender erscheinen. Mehrere Buchtitel sind lesbar, Margaretha Roper hat den Oedipus des Seneca im Schoofs. Zwei Hunde liegen auf dem Boden, der mit grünen Binsen bestreut ist; Fußsteppiche waren damals selbst in wohlhabenden englischen Häusern eine Seltenheit. In der offenen Thüre lehnt Johannes Heresius, More's Famulus, und im Nebengemach, dem Beschauer fast den Rücken wendend, ist ein Lesender zu sehen.

Holbein's Frau und Kinder. (Basel.)

XVI.

Wieder in Basel.

Bereits im Sommer 1528 war Holbein wieder in Basel anwesend, wie im Gegensatze zu bisherigen Annahmen, aus neueren urkundlichen Forschungen hervorgeht¹⁾. Am 29. August kaufte er für sich selbst, für Elsbeth, seine Frau, und ihrer beiden Erben von dem Tuchmacher Eucharius Rieher ein Haus in der St. Johannes-Vorstadt auf der Rheinseite gelegen, um dreihundert Gulden. Der Wortlaut des Kaufbriefes zeigt, daß er persönlich zugegen war, und es ist auch kein Grund da, hieran zu zweifeln, indem sich während der nachstfolgenden Jahre keine Spur des Künstlers in England vorfindet. Dieses Haus, damals neben

¹⁾ E. His, die Baseler Archive, a. a. O. Abschnitt I.

einem Magazin der Froben'schen Druckerei gelegen, nahm, den Ermittlungen des Herrn Dr. His zufolge, die Stelle des jetzigen Hauses Nr. 22 ein. Am 28. März 1531 kaufte der Maler noch das kleine Nachbarhaus, einem Fischer Uli von Rynach gehörig, um siebenzig Gulden dazu. Der Ertrag seiner Arbeiten in England machte es ihm möglich, sich eine bessere bürgerliche Existenz als bisher zu gründen. Auf das große Haus hatte er eine Anzahlung von hundert Gulden, auf das kleine nur von zehn Gulden geleistet, unter Verpflichtung, die übrigen sechzig Gulden in sechs Jahresterminen abzuzahlen.

Für die Zeichnung zum More'schen Familienbilde, die Holbein dem Erasmus mitgebracht, bedankte sich dieser in Briefen an Thomas Morus und Margarethe Roper mit innigster Freude. »O wäre es mir doch noch einmal in meinem Leben vergönnt, die mir so theuren Freunde von Angesicht zu sehen, welche ich in dem Bilde, das mir Holbein überliefert hat, mit der innigsten Freude, die sich nur denken läßt, betrachte« — schreibt er an More. »Ich kann in Worten kaum ausdrücken, Margarethe Roper, du Zierde deines England« so beginnt der zweite Brief — »welche innerste Herzensfreude ich empfunden habe, als der Maler Holbein mir Eure ganze Familie in so glücklichem Abbild vor Augen gestellt, daß ich Euch kaum viel besser hätte sehen können, wär' ich selbst in Eurer Nähe gewesen. Häufig wünsche ich mir im Innern, daß noch einmal vor dem Ziel, welches das Verhängniß meinem Leben gesetzt hat, es mir vergönnt wäre, diesen theuren Freundeskreis zu sehen, dem ich von meinen äußeren Glücksgütern und auch von meinem Ruhm, wie immer sie sein mögen, den besten Theil verdanke, und lieber verdanke, als irgend einem andern Sterblichen. Einen schönen Theil des Wunsches hat nun die geniale Hand des Malers mir erfüllt. Alle erkannte ich, doch niemand mehr als Dich, und aus der schönen Hülle glaubte ich die noch weit schönere Seele hervorleuchten zu sehen« . . . »Grüße Deine Mutter«, so heißt es nach vielen andern Dingen am Schluß des Briefes, »die verehrte Frau Aloysia vielmals von mir; da ich sie selbst nicht umarmen konnte, habe ich ihr Bild von Herzen geküßt«¹⁾. — Kaum je hat Erasmus wärmer und herzlicher geschrieben, dabei geht auch aus diesen Worten die lebhafteste Anerkennung des Künstlers hervor, der Alles, was er in England erreicht hatte, diesem Gönner verdankte.

¹⁾ Ausgabe von Clericus, III. S. 1232. Margaretha's Antwort p. 1743: »Quod pictoris tibi adventus tantae voluptati fuit, illo nomine, quod utriusque mei parentis nostrumque omnium effigiem depictam detulerit, ingentibus cum gratiis libenter agnoscimus.« — Im ersten Briefe des Erasmus wird der Maler Olpeius genannt; eine Verwechslung mit dem Namen eines früheren Famulus Severinus Olpeius. Der Name im zweiten Briefe, Olpeinus, kommt dem Richtigen näher. Welche Gewalt thut nicht auch Nicolaus Bourbon dem Namen unseres Meisters an, aus dem er Ulbius beim Latinisiren macht! Vergl. Cap. XVIII.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Diese Briefe sind aber erst vom 5. und 6. September 1529 und zwar aus Freiburg datirt. Die Verzögerung hat offenbar in Erlebnissen ihren Grund, welche Erasmus bald nach Holbein's Rückkehr schwer getroffen und aus Basel, »jenem Nest, an das ihn die Gewohnheit mancher Jahre fesselte«, vertrieben hatten. Die gegenseitige Erbitterung der religiösen Parteien hatte endlich den gewaltsamen Ausbruch der Feindseligkeiten, der sich schon lange ahnen liefs, herbeigeführt. Schon Ostern 1528, wie wir sahen, hatte der Rath die Concession machen müssen, einige Kirchen gänzlich dem Gottesdienst nach reformirtem Ritus zu überlassen und die Bilder aus ihnen hinwegzuthun. Nachdrücklich warnte er vor allen Rottungen, ermahnte die Parteien, einander nicht papistisch, lutherisch, ketzerisch, neu- oder altgläubig zu nennen, sondern einen jeden ungetrozt und ungeschmäht bei seinem Glauben zu lassen. Die Zeiten aber waren zu aufgereggt für dieses vorsichtige Verfahren. Ein Auflauf bewaffneter Bürger setzte im folgenden Jahre endlich die Entfernung der katholisch-gefinnten Mitglieder des Rathes durch. Aber einmal zusammengerottet und bewaffnet konnten die Eiferer sich nicht ohne gewaltfame Ausschreitungen trennen. Das Signal des Bildersturmes wurde gegeben; es war zur Fastnacht des Jahres 1529. Mit dem Münster wurde der Anfang gemacht; eine der verrammelten Thüren ward gesprengt und 340 Mann drangen ein, welche alle Bilder und Altäre niederwarfen und zerschlugen. Die Befehle des Rathes waren machtlos dieser Eigenmächtigkeit gegenüber. Im Wahn, einer verwerflichen Abgötterei Einhalt zu thun, zogen die Eiferer nach St. Ulrich, St. Alban und andern Kirchen und Klöstern weiter. Um 5 Uhr Nachmittags waren die Heldenthaten beendet, und den Tag darauf, Aschermittwoch den 10. Februar, folgte der nächste Act des Dramas. Vierhundert Mann, vor ihnen her der Henker, zogen in das Münster, zertrümmerten was noch übrig blieb, schleppten die Bruchstücke hinaus auf die Pfalz und gaben Alles den Flammen von fünf Scheiterhaufen Preis. »Da war keiner, der nicht für sich selbst gefürchtet, als diese Hefe des Volkes mit Waffen und Kanonen den Marktplatz besetzt hielt« schreibt Erasmus an Pirkheimer¹⁾, und dann schildert er weiter die ganze Tragödie: »Solch ein Spott wurde mit den Heiligenbildern und selbst mit den Crucifixen getrieben, dafs man denken sollte, es hätte ein Wunder geschehen müssen. Nichts blieb an Bildwerken übrig, weder in den Kreuzgängen, noch an den Portalen oder in den Klöstern. Was an gemalten Bildern da war, wurde mit Tünche überschmiert, was brennbar war, auf den Scheiterhaufen geworfen, was nicht, in Stücke geschlagen. Weder Geldwerth noch Kunstwerth vermochte irgend etwas zu retten.«

Erasmus mußte finden, dafs jetzt nicht mehr seines Bleibens in

¹⁾ S. 1188 f.

Basel sei. Schon hatte es bei manchen seiner vornehmen Gönner, Fürsten und Prälaten, von denen er Pensionen bezog, Anstoß erregt, daß er in der protestantisch gesinnten Stadt seine Wohnung behielt. Jetzt war der Würfel gefallen. Ihm, der eigentlich im Innern zu keiner von beiden Parteien gehörte, war nichts so verhasst als die Rohheit, und augenblicklich hatte er das größte Maß derselben auf reformatorischer Seite gesehen. Ja sich selbst, dessen abweichende Ansichten bekannt waren, glaubte er in Basel nicht sicher. Er mußte sich entschließen, »den alten Baum umzupflanzen«, so schwer es für den ältlichen und kränklichen Mann war, und er erwählte das benachbarte Freiburg, wo sich die katholische Gesinnung noch erhalten hatte, zu seinem Sitz. Der Abschied von dem liebgewordenen Ort wie von manchem Freunde konnte nicht ohne Wehmuth geschehen. Als er das Schiff betreten hatte, das ihn den Rhein hinab führen sollte, sprach er die Verse, die Bonifacius Amerbach, sein Begleiter auf dieser Fahrt, in seine Schreibtafel notirte:

»Jam, Basilea, vale, qua non urbs altera multis
Annis exhibuit gratius hospitium.
Hinc precor omnia laeta tibi, simul illud, Erasmo
Hospes uti ne umquam tristior adveniat.«

Was Wurfstifen¹⁾ so übersetzt:

»Nun bhüt dich Gott, sürgliebte Statt,
Die mich so lang bherbergen that:
Ich wünsch dir Heil, vnd das kein Gast,
Dir mehr bring dann Erasmus Laß.«

Mit welchen Gefühlen mußte Holbein diesen Bildersturm erleben, in dem ohne Zweifel viel von seinen eigenen Werken zu Grunde gegangen war. An ihrer Stelle blieben nur die Orgelthüren im Münster, denn diese waren durch ihren hohen Platz vor dem ersten Ausbruch rohen Eifers geschützt, und die Behörde konnte später keinen Grund haben, sie zu entfernen, da sie nur zur Decoration dienten, aber nicht zu den Bildern gehörten, denen Verehrung gezeigt wurde. Denn dafür, daß man Bilder, bei welchen keine Verehrung stattfindet, bestehen lassen solle, sprechen auch die schweizer Reformatoren, namentlich Zwingli, sich aus²⁾.

Holbein, der beim Beginn der reformatorischen Bewegung mit voller Überzeugung auf seinem Gebiete für sie eingetreten war, mochte wohl jetzt die deutschen Pfalmen von ganzem Herzen mitfingen, die nun in den Gotteshäusern und auf den Straßen ertönten, mochte auch das Abend-

¹⁾ Chronik von Basel.

²⁾ C. Grüneisen: De Protestantismo artibus hand infesto. Stuttgart und Tübingen 1839.

mahl im Sinne Oecolampad's nehmen, dessen Ansicht selbst Erasmus für eine ihm sehr einleuchtende erklärte¹⁾. Welch' einen Eindruck aber mußte in der 1529 ergangenen Ordnung über die Reformation der XVIII. Abschnitt »Von Bildern« auf ihn machen: »Wir haben in unseren Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viele Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten, und alle die verflucht hat, so Bilder machen. Deshalben wir künftighin mit Gottes Hülfe keine Bilder aufrichten lassen, aber ernstlich nachdenken werden, wie wir die armen Dürftigen, so die wahren und lebendigen Bilder Gottes sind, tröstlich versehen mögen²⁾«. — Mit der Kirchenmalerei war es ganz vorüber.

Unter den nachweisbaren Arbeiten des Malers seit seiner Heimkehr steht wohl auch der Zeit nach sein Familienbild in erster Reihe, mit dem er nach langer Entfernung den Seinigen gewissermaßen einen Tribut abtrug. Das Gemälde, im Baseler Museum, zeigt sein Weib und seine zwei Kinder in Lebensgröße; nicht mit eifriger Sorgfalt auf solider Holztafel, sondern mit schneller, kräftiger Hand auf Papier gemalt. Da es in den Umrissen ausgeschnitten und auf Holz geklebt ist, sind von der Jahrzahl nur die drei ersten Ziffern 152.. übrig, aber die Entstehung kann erst in die Zeit nach der ersten englischen Reise fallen, denn mit den dort gemalten Bildnissen stimmt es in der kühnen Energie der Auffassung und Pinfelführung, in dem fast schroffen Realismus, endlich auch in dem klaren Fleischtone mit feinen grauen Schatten überein. Dabei legt das Aussehen des jüngsten Kindes es nahe, das Bild nach Holbein's Rückkehr so früh als möglich, wohl noch in das Jahr 1528, zu setzen.

Zu sorgfältiger, fein berechneter Gruppierung hat sich der Maler nicht Zeit genommen, ganz wie die Seinigen aus Zufall vor ihm fassen stellt er sie dar, in so ungeschminkter Wahrheit, daß der erste Eindruck für manche etwas Abstoßendes haben mag, weil er von Schönheit weitab liegt. Der übervolle Busen der Frau ist unverhüllt, ihre Züge sind keineswegs reizend. Es ist dieselbe Erscheinung, die wir in der Solothurner Madonna kennen gelernt, aber, welchen Unterschied haben die sechs Jahre seit 1522 gemacht! In diesen Zügen hat manche Sorge des Lebens ihre Spuren zurückgelassen, und die Augen sehen krank oder verweint aus. Mit rührender mütterlicher Sorgfalt hält Frau Elisabeth ihre beiden Kinder umfassen, das kleine, prächtig natürliche Mädchen, daß auf ihrem Schooße sitzt und das rechte Händchen wie verlangend ausstreckt, und den Knaben, der vor ihr steht und treuherzig, aber mit einem Ernst, der fast wehmüthig ist,

¹⁾ Nisi obstitaret consensus ecclesiae. — So vielfach in Briefen.

²⁾ Ochs V. S. 721.

unbe-
Hier
reine
breite

den,
nicht
Das
der
und

Da-
nen
brzu
das
tem
egt.
keit,
wie
zu
am
ine
im
ört

tr-
h'-
ler
tes
en

ig
te

^{a)} Copien z. B. in Cassel (als Dürer) und in Karlsruhe.

^{b)} Bd. II., Verzeichniss der Werke, Nr. 206.

Ausgabe bildet den Titel zu den gesammelten Werken des Erasmus, welche im Jahre 1540 bei Froben's Sohn Hieronymus erschienen, und trägt einen andern Spruch:

• *Pallas Apellaeam nuper mirata tabellam*
Hanc ait aeternam Bibliotheca colat.
Daedaleam monstrat Musis HOLBEINNIUS artem,
Et Summi Ingenii Magnus ERASMUS opes.

• Dies eines Apelles werthe Bild, so lautet der Inhalt der Verse, sei ewig eine Zierde der Bibliothek. Holbein offenbart hier dädalische Kunt und Erasmus die Macht geistiger Gröfse.

In der That, diese erscheint hier verkörpert. Erasmus, auf sein Symbol, den Terminus, gelehnt, steht in der Haltung des Sprechenden und Lehrenden da, individuell bis in die Hände mit ihrer feinen Geberde, bei treffender Charakteristik selbst aller Stoffe des Anzugs, besonders des Pelzwerks, und doch in wahrhaft monumentaler Gröfse. Diese Gestalt hätte man für Rotterdam in Erz ausführen sollen anstatt des Denkmals, das jetzt dort auf öffentlichem Platze steht. Ebenso interessant ist aber auch die Umrahmung, die beweist, daß dieses Blatt nicht wohl früher entstanden sein kann. Statt des Einflusses der Frührenaissance, wie ihn Holbein bisher zeigte, tritt uns hier eine entwickelte Hochrenaissance entgegen, statt der gedrunenen Formen eine freie Eleganz. Dabei welche Fülle plastischer Motive! an den Pfeilern des Baldachins bärtige Atlanten-Hermen mit Fruchtkörben, auf dem Gebälk die beiden ruhenden Gestalten mit vollkommener Symmetrie der Glieder, oben ein Cherubskopf als Krönung und dann diese Fülle von Frucht- und Blumenwinden. Hier fand eine Berührung mit den großen Meistern von Florenz und Rom statt, vielleicht mittelbar durch die Schule von Fontainebleau¹⁾. — Einen ähnlichen Geschmack in der Umrahmung, welche aus einer Nische mit römischen Pilastern und Fruchtgewinden besteht, zeigt ein flüchtig aber trefflich geschnittenes Blatt mit dem heiligen Paulus²⁾, das auch erst in Drucken von 1540 vorzukommen scheint.

Noch einer von Deutschlands berühmtesten Humanisten ist von Holbein gemalt worden: Philipp Melanchthon, mit welchem Erasmus, trotz des verschiedenen Standpunktes in Sachen der Reformation, in den freundschaftlichsten Beziehungen blieb. Das kleine Rundbild Melanchthon's, von ähnlicher Behandlung wie das erwähnte Rundbild des Erasmus, befindet sich in der königlichen Gemäldefammlung zu Hannover und ist

¹⁾ Rumohr wollte die Umrahmung überhaupt für die Erfindung eines Franzosen halten; seine Annahme, der Holzstock müsse, wie die Todesbilder, nach Lyon gekommen und dort vollendet sein, ist grundlos, da wir ihn selbst heute noch in Basel finden.

²⁾ Nr. 192.

Rehabeam, aus den Rathhausbildern.
(Zeichnung, Basel.)

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Seite 389.

offenbar das vorzüglichste Portrait des Reformators. Alle Feinheit geistigen Lebens ist festgehalten, bei zartester Modellirung und vollendeter Durchbildung in einem kühlen Ton. Es befindet sich noch in der ursprünglichen Kapfel, deren Außenseite, grau in grau, die zierlichsten Ornamente, dazwischen Satyr-Gestalten in einem sehr entwickelten Renaissancegeschmack zeigt; in der Mitte die Inschrift:

QVI CERNIS TANTVM NON VIVA MELANCHTHONIS ORA
HOLBINVS RARA DEXTERITATE DEDIT.

Die Verse, die den Namen des Künstlers nennen und seine seltene Geschicklichkeit preisen, sind vielleicht ein von Melanchthon selbst dem Maler gebrachter Tribut. Der Wortlaut beweist zugleich, daß Holbein, als er das malte, ein Mann von anerkanntem Ruf war. Den künstlerischen, namentlich auch den ornamentalen Formen nach möchten wir das Bildchen am liebsten in diese Zeit und sicher nicht früher setzen. In der That gab es damals eine Gelegenheit, bei welcher Holbein den Melanchthon persönlich kennen lernen konnte: dessen Anwesenheit auf dem Reichstage in Speier im Jahre 1529; so war er Basel näher und für Holbein bei einer kleinen Wanderung erreichbar.

Auch von Seiten des Rathes ward Holbein nun mit einer Arbeit beauftragt. Im Jahre 1530 wurden die Malereien im Rathsaal, welche acht Jahre lang unvollendet geruht, wieder aufgenommen; schon am 6. Juli wird ihm eine Summe von 12 Gulden durch den Knecht oder Hausmeister auf dem Rathhause ausgezahlt, von der nicht zu ermitteln ist, ob sie sich auf diese Arbeit bezog, und die auch nur in dem Gedenkbuch »der drei Herren«, der Mitglieder des Finanz-Ausschusses, nicht in dem allgemeinen Ausgabebuche vorkommt. Dann erfolgen am 11. August, Anfang September und am 18. November neue Abschlagzahlungen im Gesamtbetrage von 60 Gulden, die dann auch in der Jahresrechnung aufgeführt werden: »Item 75 Pfund¹⁾ gebenn meister Hans Holbein vom Jaal uff dem Rikthuffs zemalen.«

Die »Hinterwand«²⁾, welche noch zu bemalen war, enthielt die zwei großen Gemälde: Rehabeam und Samuel und Saul, zu denen möglicherweise, wie wir früher gesehen haben, noch zwei Einzelfiguren, Christus und Ezechias, kamen. Von den beiden großen Bildern sind noch die Originalskizzen in Basel vorhanden, sie zeigen, daß Holbein sich seit den acht Jahren auch in historischen Compositionen auf eine neue Stufe geschwungen hat. Rehabeam (vergl. die Abbildung) weist mit heftiger Gesticke die Abgesandten des israelitischen Volkes, die um eine mildere Herrschaft bitten, zurück. »*Minimus digitus meus grossior est dorso Patris*

¹⁾ Was dasselbe ist; vier Gulden betragen fünf Pfund.

²⁾ Vergl. oben S. 159.

mei: Pater meus cecidit vos flagellis ego cedam vos scorpionibus — ruft er ihnen zu. »Mein kleinster Finger soll dicker sein denn meines Vaters Lenden; mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich aber will euch mit Scorpionen züchtigen«¹⁾. Ein Page mit der Geißel steht vor dem Throne, und den kleinen Finger der ausgestreckten Rechten hält Rehabeam den Angeredeten entgegen. So macht Holbein in einfachster, unbefangener Art den Inhalt jener Worte auch dem Auge verständlich. Hinter Schranken sitzen die Räthe des Königs in der großartigen Bogenhalle, während man rechts hinausblickt auf die Landschaft, wo in der Ferne Jerobeam von den abgefallenen Stämmen zum Herrscher gekrönt wird. Unter den Fragmenten der Malereien im Museum findet sich noch Rehabeam's Kopf mit der rechten Hand vor. Er zeigt, wenn auch arg mitgenommen, noch eine große Gewalt des Ausdruckes. Hier ist er ganz im Profil gesehen, während wir ihn in der Skizze mehr von vorn erblicken.

Das letzte Bild, und zwar das größte von allen, Samuel und Saul, (vergl. die Abbildung), trug die Inschrift:

»Samuel ad Saulum.

Numquid vult Dominus holocausta et victima, et non potius ut obediat voci Domini? Pro eo, quod abjecisti sermonem Domini, abjecit te Dominus ne sis Rex.

In dem Moment, welchen diese Worte bezeichnen, ist die Begegnung des Königs und des Propheten aufgefaßt. Saul ist nach Gottes Gebot wider die Amalekiter zu Felde gezogen, aber was ihm der Herr durch seinen Propheten vorgeschrieben, nicht Männer, nicht Weiber und Kinder, nicht Ochsen und Schafe zu verschonen, hat er nicht erfüllt. Er hat sie nicht getödtet, sondern als Beute mitgeführt. Da macht Samuel sich auf im Zorn. Saul hat ihn bemerkt, vom Pferde, das hinter ihm hergeführt wird, ist er gesprungen und tritt dem Mann Gottes mit ehrfurchtsvollem Gruß entgegen, während hinter ihm her die Krieger schreiten, zu Fuß und zu Ross, den gefangenen König Agag in der Mitte, und weiterhin die erbeuteten Heerden hingetrieben werden, fern aber sich die brennenden Dörfer zeigen, in welche der Krieg die Fackel geschleudert. Umsonst sucht der König sich zu entschuldigen, unerbittlich, festen Schrittes, strafenden Blickes tritt Samuel auf ihn zu, er weist auf die Heerden in der Ferne und schleudert ihm seinen Fluch entgegen: »Meinst Du, daß der Herr Lust habe an Opfer und Brandopfer, als am Gehorsam der Stimme des Herrn? Weil Du des Herrn Wort verworfen hast, hat er Dich auch verworfen, daß Du nicht König seiest«²⁾.

¹⁾ I. Könige 12, 10, 11. Die Inschrift bei Tonjola.

²⁾ I. Samuel 15, 22, 23.

Samuel und Saul, aus den Rathhausbildern.
(Zeichnung, Basel)

Die beiden Hauptfiguren zur Linken sind so mächtig aufgefaßt, so energisch bewegt, daß sie der ganzen Gruppe zur Rechten das Gegengewicht halten können, und diese wohnt wie ein Chor der dramatischen Handlung bei, die nur von jenen beiden Charakteren getragen wird. Aber auch die Kriegerschaar ist voll freier Bewegung, in der jede einzelne Gestalt individuell und lebendig mitspricht. Die Flammen, welche in der Ferne auflodern, verkünden die Stimmung des Unheils, welche über dem Ganzen lastet, denn daß der Künstler Beleuchtungs- und Helldunkel-Effecte ausdrucksvoll benutzt hat, darauf lassen die Passionscenen in Basel und eins der Freiburger Gemälde schließen.

In der Wahl des Gegenstandes weichen diese beiden späteren Rathhausbilder von den früheren ab. Ihr Stoff ist nicht mehr aus dem classischen Alterthum, sondern aus dem Alten Testament geschöpft. Dem Gedanken nach paßt wenigstens das eine, der Rehabeam, zu dem Früheren, es ist eine Warnung vor Überhebung und Despotismus, wie der Sapor eine war. Aber stimmt auch die Gefinnung, welche »Samuel und Saul« durchdringt, zum Geist des Ganzen? Der finstere Blut- und Rachegeist des Gemäldes ist eine Äußerung puritanischen Sinnes, der sich nicht umsonst an das Alte Testament hält.

Nur geschichtlich ist das zu erklären. Den ganzen Unterschied der Zeiten muß man sich vergegenwärtigen, um es zu verstehen. Jetzt waren nicht mehr die alten goldenen Tage, wo die Kunst nichts Besseres thun konnte, als die große republikanische Gefinnung feiern und das ungebeugte Recht und die Liebe zum Vaterland. Das Jahr 1530 war ein finsternes Jahr für die Schweiz; es war die Zeit unmittelbar vor dem verhängnißvollen Kappeler Kriege, in welchem Zwingli fiel und das protestantische Zürich den katholischen Cantonen unterlag. Die ganze Lage der Dinge war dazu angethan, die kommenden Drangsale zu verkündigen. Schon einmal schien der Ausbruch des inneren Krieges da zu sein, schon waren im Juni 1529 die beiden Parteien gegen einander vorgerückt, als der Friede von Kappel noch aufschiebend dazwischen trat. Als die fünf alten Orte sich in Erfüllung der Friedensbedingungen säumig zeigten, war es Bern's Politik, zunächst auf Zahlung des Kriegskosten zu dringen, Zürich hingegen, der geistige Mittelpunkt der reformatorisch gesinnten Schweiz, wollte vor Allem die religiösen Zugeständnisse verwirklicht sehen, und verfolgte dies Ziel mit dem stürmischen Eifer, der später neue Feindseligkeiten hervorrief.

Dieser Zwiespalt erfüllte damals die ganze Schweiz, und so ist es erklärlich, daß ähnliche Gefinnungen auch in Holbein's Gemälde Ausdruck fanden. In der Wirklichkeit wie im Bilde steht, von gewalthätigen Plänen erfüllt, die geistliche Macht der weltlichen gegenüber, der sie vorwirft, mehr auf materiellen Vortheil als auf Gottes Wort zu sehen.

In künstlerischer Hinsicht hat Holbein mit diesen Wandbildern, deren Cyklus er jetzt vollendete, den entscheidenden Schritt zur Ausbildung einer wahrhaft historischen Malerei gethan. In ähnlichen Arbeiten des Mittelalters und auch noch in den flandrischen Rathhaus-Gemälden aus dem 15. Jahrhundert waltet eine lehrhafte Tendenz vor. Bei Holbein dagegen ist sie überwunden, seine dramatische Kraft befähigt ihn, den geistigen Inhalt ganz in Handlung umzusetzen, das innerste Wesen des Vorgangs wirklich dem Auge verständlich zu machen und zur Zeit, da ein Raphael bei geschichtlichen Darstellungen noch himmlische Erscheinungen anbringt, um die höheren Mächte zu bezeichnen, welche über dem Ganzen walten, wirkt Holbein durch die That allein.

Die nächste Notiz, die wir urkundlich von dem Künstler haben, ist dann vom 7. Oktober 1531. Da hat Meister Hans Holbein siebzehn Pfund zehn Schilling — also vierzehn Gulden — empfangen »*Von Beden Vren, am Rinthor zemalen*«. Also wieder eine Handwerks-Arbeit gewöhnlichster Art. Am Uhrwerk des Rheinthors befand sich das Bild des Lallenkönigs, jenes Fratzengesicht, welches die Zunge gegen Klein-Basel herausstreckte, das ächte Symbol des Particularismus vom alten Schlage. Also hat Holbein auch offenbar damit zu thun gehabt, hat dieses Schnitzwerk zum mindesten anstreichen müssen.

Aber es waren überhaupt traurige Zeiten in Basel¹⁾. Zwei Jahre hinter einander, 1529 und 1530, gab es große Theuerung und in beiden hatte der Birfig durch Wasserhöhe in der Stadt und der Umgegend schlimme Verheerungen angerichtet. Ein böser Winter, in welchem sogar die Wölfe großen Schaden thaten, lag dazwischen. Dazu kamen äußere Streitigkeiten, und im Innern wuchs die religiöse Aufregung der siegreichen protestantischen Partei bis zum Fanatismus an, der blutige Opfer forderte und ebenso wie die alte Kirche den Fluch grausamer Verfolgungen von Andersgläubigen auf sich lud, wovon die Hinrichtung des allzu freisinnigen Conrad In der Gasse ein trauriges Beispiel ist. Die protestantische Tyrannei war nicht minder hart, als es früher die päpstliche gewesen. Selbst über Bonifacius Amerbach wurde der Bann verhängt, weil er sich nicht entschließen konnte, mit der Gemeinde nach dem neuen Brauch zum Abendmahl zu gehen. Hiezu kamen die Religions-Zwistigkeiten zwischen den einzelnen Cantonen, die endlich im Jahre 1531 zum offenen Kampfe führten. Was mag für ein Zustand in Basel gewesen sein, als damals die alten katholischen Cantone im Kappeler Kriege Zürich und seine Bundesgenossen niederwarfen, Ulrich Zwingli, der nicht bloß mit dem Wort, sondern auch mit der That für seine Sache eintrat, in der Schlacht fiel, und auch 140 Mann aus Basel ihren Tod auf der Wahlstatt fanden.

¹⁾ Ochs. Band VI. Cap. I. — III.

Dafs Holbein damals auf's neue in der Heimat keine lohnende Arbeit fand, läfst sich denken. Es mußte ihm die Erinnerung an die Jahre in England wieder auftauchen, wo er in ganz andere Kreise gekommen war, Männer vom höchsten Range hatte malen dürfen und ohne Zweifel weit bessere Geschäfte gemacht hatte. Jetzt mußten ihm sogar von drüben neue und glänzende Hoffnungen winken. Bald nachdem er England verlassen hatte, noch im Herbst 1529, war »jener große Cardinal«, Wolfey, »der zweite König«, wie Erasmus ihn nannte, gestürzt und an die Spitze des neuen Ministeriums war als Lordkanzler Holbein's alter Gönner Sir Thomas More getreten.

Wir besitzen Arbeiten von Holbein's Hand, welche mit der Ortsangabe London und der Jahrzahl 1532 bezeichnet sind, Bildnisse deutscher Kaufleute vom Stahlhofe, von denen gleich die Rede sein wird. Wahrscheinlich hat also der Meister seine zweite Reise nach England angetreten, sobald der Winter von 1531 zu 1532 vorüber war. Als er dann einige Zeit entfernt war, bereute der Rath, dafs er ihn hatte ziehen lassen, und der Bürgermeister Jacob Meyer — nicht Holbein's ehemaliger Gönner, sondern der protestantisch gefinnte Meyer zum Hirschen — richtete folgendes Sendschreiben an ihn:

»Meister Hansen Holbein dem Maler, jetzt in England«.

»Wir, Jacob Meiger, Bürgermeister, und Rath der Stadt Basel, entbieten unserm lieben Bürger Hansen Holbein unsern Grufs und thun dir hiermit zu wissen, dafs es uns gefallen würde, wenn du dich sobald als möglich wieder heim verfügtest. Alsdann wollen wir, damit du desto besser zu Hause bleiben und Weib und Kind ernähren mögest, dich des Fahres mit dreissig Stück Geldes, bis wir im Stande sind, besser für dich zu sorgen, freundlich bedenken und versehen. Davon haben wir dich in Kenntnifs setzen wollen, damit du dich darnach zu halten wissest. Den 2. Septbr. Anno 32.«

Aber Holbein folgte dem ehrenvollen Rufe seiner Mitbürger nicht. Wie anerkennenswerth dies Gebot des Baseler Rathes auch war in Anbetracht der kleinlichen heimischen Verhältnisse, die jetzt gerade durch die Kriegskosten des vorigen Jahres doppelt drückend waren, so hatte Holbein doch in England weit bessere Gelegenheit zum Erwerb gefunden und sehnte sich aus der großen, in immer gesteigertem Aufschwung begriffenen Hauptstadt des mächtigen Königreiches, welche schon damals zur Weltstadt wurde, nicht in seine kleine Schweiz und in das enge, aussichtslose Leben der ehrfamen Reichsstadt zurück.

Wyst.

XVII.

Zweiter Aufenthalt in England. — Der Stahlhof.

Seit Holbein's erstem Aufenthalt in England waren dort bedeutende Veränderungen eingetreten, und dies hatte für ihn zunächst die Folge, daß er jetzt in ganz andere Kreise als früher kam. Wenn er darauf gerechnet hatte, durch seine Verbindung mit More noch in höherem Grade als bei seinem ersten Besuch für die vornehme Welt Arbeit zu finden, so waren diese Plane durch die Zeitverhältnisse gekreuzt worden. Schon am 16. Mai 1532 hatte der König diesen auf sein dringendes Bitten seines hohen Amtes enthoben. Die Richtung, in welche die Regierung Heinrich's VIII. immer entschiedener hineingerieth, sein Drängen auf die Scheidung von Katharina von Arragonien, um die Ehe mit der schönen Hofdame Anna Boleyn einzugehen, sein Streben, sich zum Oberherrn der englischen Kirche zu machen, hatten den Überzeugungen des Groß-Kanzlers schon längst nicht mehr entsprochen. Ruhig und heiter wie stets kehrte er nach seiner Abdankung heim, nach der Messe trat er auf Frau Alice zu, machte ihr mit abgezogenem Hut eine feierliche Verbeugung und sprach: »Gnädige Frau, der Lord ist fort«. Mit diesen Worten pflegte sonst einer der Diener anzuzeigen, daß der Lord-Kanzler, wenn er seinen Geschäften nachging, das Haus verlassen. Sie verstand nicht, was ihr Gatte damit meinte, bis er ihr auseinandersetzte, daß es mit dem Lord

überhaupt vorbei sei. Und als sie jetzt, nach ihrer Art, in leidenschaftliche Vorwürfe ausbrach, setzte er dem nur Scherze entgegen. Nun begann im Hause zu Chelsea ein anderes Leben als bisher. Reichtümer hatte Sir Thomas More während seines hohen Amtes nicht aufgehäuft, immer war er ein Vater aller Bedürftigen gewesen, hatte die großartigste Gaftfreundschaft geübt und, sobald für die nöthigsten Bedürfnisse der Seinigen geforgt war, mit vollen Händen gespendet was er befah. Jetzt war ihm nur ein ganz bescheidenes Einkommen geblieben, welches auch für eine so edle und großmüthige Kunstbegünstigung wie früher keinen Raum liefs.

Am 23. August desselben Jahres war zudem Holbein's zweiter Gönner, der greife Erzbischof Warham gestorben, durch eine schonende Vorsehung vor dem völligen Umsturz der kirchlichen Verhältnisse in England hinweggenommen, nachdem er noch von seinem Bette aus seinen Notaren einen feierlichen Protest dictirt hatte gegen jeden schon durchgegangenen oder künftigen Parlamentsbeschluss, welcher die Rechte der Kirche und des päpstlichen Stuhles verletze.

Während seine Verbindungen nach dieser Seite dem Maler nichts mehr gewährten, eröffneten sich ihm neue und fruchtbringende Beziehungen nach einer andern Seite hin, nämlich zu seinen Landsmännern, den Kaufleuten der deutschen Hanfa, die zu allen Zeiten angesehene Männer und tüchtige Künstler aus dem Vaterlande ehrenvoll und würdig empfangen. Seine wahre Heimat in der Fremde blieb für die nächsten Jahre der Stahlhof¹⁾ mit seinen Waarenlagern und Wohnhäusern, mit der alten steinernen Gildhalle, dem Sommerhause am Flufs, dem freundlichen Garten, in welchem Fruchtbäume und Reben gepflanzt wurden, und dem rheinischen Weinhause, wo das goldene Nafs auch von Engländern gern getrunken ward und ihnen das deutsche Backwerk sowie die geräucherte Rindszunge als Delicateffen galten. Vielleicht hat auch Holbein, wie viele Deutsche, Anfangs hier gewohnt; doch fehlen darüber Nachrichten.

Aus den Jahren 1532 bis 1536 haben wir von Holbein's Hand verschiedene Bildnisse deutscher Kaufleute vom Stahlhofe. Diese Porträte pflegen gewisse gemeinsame Kennzeichen zu haben. Meist zeigen sie den Dargestellten in halber Figur und ringsum allerlei Beiwerk und Geräth, das mit grofser Liebe ausgeführt ist. Auf Briefadressen pflegt in deutscher Sprache der Name des Dargestellten, sein Wohnort London, gewöhnlich auch noch die genauere Adresse: im Stahlhofe, zu stehen. Ausserdem finden wir meist sein Alter sammt der Jahrzahl, seinen Wahlpruch oder

¹⁾ L. M. Lappenberg, Urkundliche Geschichte des Hanfischen Stahlhofes in London, Hamburg 1851. — R. Pauli, Bilder aus Alt-England. S. 149. Der Hanfische Stahlhof in London.

auch ein paar lateinische Verse, auf das Porträt bezüglich, Alles sorgsam und an passender Stelle angebracht.

Das an Umfang wie an Kunstwerth hervorragendste Bild dieser ganzen Gruppe, ja überhaupt eine der schönsten Leistungen Holbein's ist das Porträt des Jörg Gyze im Museum zu Berlin¹⁾. Wir erblicken einen Mann in jüngeren Jahren, bartlos, mit ziemlich langem, blondem Haar, angethan mit schwarzer Mütze, rothem Unterkleid von einem schillernden Stoff und schwarzem Überrock, beide oben ausgeschnitten, so daß man das fein gefältelte weiße Hemd sieht, welches die Brust bedeckt. Er ist eben damit beschäftigt, einen Brief zu öffnen, und zwar einen Brief seines Bruders, wie die deutlich geschriebene Adresse zeigt: »*Dem erszamen Jergen gisze to lunden In engelant Mynem broder to handen.*« Auch die ziemlich gleichlautenden Adressen mehrerer anderer Briefe, welche an die Wand befestigt sind, lassen sich entziffern. Ein an die Wand gefestigter Zettel enthält ein Distichon auf das Porträt, die Altersangabe 34 Jahr und die Jahrzahl 1532. Etwas tiefer an der Wand steht der schlicht bürgerlich klingende Wahlspruch: »*Nulla sine merore voluptas*« (keine Lust ohne Gram).

Der Abgebildete sitzt hinter einem Tische, auf welchem ein prächtiger gemusterter Teppich liegt; auf diesem das mannigfaltigste Geräthe, wie es in die Schreibstube eines Kaufmanns gehört, Schreibzeug, Scheere, Feder und Petschaft, ein großes Rechnungsbuch, ein rundes Henkelgefäß, wohl vom zartesten venetianischen Glase, welches Blumen, namentlich Nelken enthält, und dessen Durchsichtigkeit und Klarheit unvergleichlich dargestellt ist. Eine Kugel für Bindfaden hängt herab, zwei Borde zu beiden Seiten enthalten Bücher, Ringe, Schlüssel, eine Uhr mit Petschaft, eine Goldwaage. Den Hintergrund bildet eine grüne Wand. In diesem Beiwerk hat die Feinheit der Ausführung bis in das Kleinste, die erschöpfende Charakteristik der verschiedensten Stoffe, Gold, Stahl, Glas, nicht ihres Gleichen. Es ist mit einer so liebevollen Genauigkeit, einer so richtigen Empfindung gemacht, daß der größte Stillleben-Maler späterer Zeiten, der in solchen Motiven sein höchstes und eigentliches Ziel sieht, nichts Besseres geben könnte. Höchstens vermiffen wir eine volle Ausbildung der Luftperspective, welche aber der nordischen Kunst in dieser Zeit überhaupt ein fremder Begriff blieb.

Ungefucht angeordnet, als ob nur der Zufall hier gewaltet, sind alle diese Dinge nothwendig, um die künstlerische Stimmung, auf welche es dem

¹⁾ Es ist wohl nicht richtig, in ihm ein Mitglied der Familie Gyfin zu sehen, welche in der Baseler Gegend vorkam und heute noch besonders im benachbarten Liestal zu Hause ist, denn die Adressen auf den Briefen sind in niederdeutscher Sprache geschrieben. — Vergl. A. v. Zahn, Jahrbücher, V, S. 202.

Maler ankam, hervorzurufen. Wir sehen nicht bloß die Person des jungen Kaufmanns, sondern in die gewöhnliche Stätte seines Wirkens blicken wir hinein, mitten in der Ausübung seines täglichen Berufes treffen wir ihn an. Und wie passen seine ganze Erscheinung, sein Wesen, sein Ausdruck da hinein! Welch ein tüchtiger Kern, welche prunklose Rechtschaffenheit, welche schlichte Verständigkeit sprechen aus diesem Manne! Mit Gelassenheit und Überlegung thut er was er täglich zu thun gewohnt ist, selbst beim Öffnen des Briefes aus der Heimat läßt er sich Zeit und wird uns Red' und Antwort stehen, falls wir ihn befragen. Holbein, treu wie immer, hat diese Persönlichkeit vor uns hingestellt, ohne zu ihrem Abbild das Mindeste von dem Seinigen hinzuzuthun, ohne sie in irgend einem Zuge über das, was sie in Wirklichkeit ist und was sie täglich scheint, zu erheben. Aber was dieser Mensch ist und hat, das ist hier auch ganz gegeben.

Mr. Wornum sagt mit Recht, daß dieses Bild mit einer anderen Palette gemalt, delikater in den Einzelheiten, reicher in der Farbe sei, als andere Bilder Holbein's aus dieser Epoche, und möchte mit Unrecht beinahe an der Urheberchaft des Meisters zweifeln. Allerdings ist hier der Einfluß einer andern Kunstrichtung, der flämischen, wahrzunehmen. Während die Einwirkung des Quentin Massys in den Werken, welche unmittelbar auf Holbein's erste Reise nach England folgen, nicht nachzuweisen ist, tritt dieselbe uns hier, gleich nach der zweiten Reise, entgegen.

Quentin, erheblich älter, 1466 in Löwen geboren¹⁾ nimmt in der flämischen Kunst dieselbe Stellung ein, wie Dürer und Holbein in der deutschen. Aus der Tradition der späteren van Eyck'schen Schule herausgewachsen, ist er im Vollbesitz einer ausgebildeten malerischen Technik wie sie kein deutscher Meister von Hause aus mitbringen konnte, aber er setzt es zugleich durch, die engen Schranken des überlieferten Stils mächtig zu erweitern. Er schafft wieder Figuren in großem Maßstabe, was seit Hubert van Eyck keiner der Folgenden wahrhaft verstanden hatte, erfüllt sie mit befreitem Ausdruck, verbindet sie zu malerisch entwickelter Composition. Seine Grenze liegt darin, daß er noch nicht im Stande ist, die vollen Konsequenzen dieses Fortschrittes für die Beherrschung der Form zu ziehen: neben würdevoller Hoheit und tiefer Empfindung in den zartesten Abstufungen kommen noch alterthümlich verzerrte und gewaltsame Motive vor, bei allem Pathos ist er gerade der leidenschaftlichen Bewegung noch nicht vollkommen Herr. Aber in dem malerischen Vortrag geht er neue Bahnen, durch meisterhafte Modellirung giebt er den Formen im Einzelnen das feinste Leben, sein zartröthlicher Fleisch-

¹⁾ Entdeckung von E. van Even; Beffroi, II, S. 74.

ton mit leiser Abtönung in den Schatten ist von eigenem Reiz, bei hingebender Sorgfalt im Detail weist er es der großartigen Auffassung des Ganzen richtig einzuflügen. In den bald tiefen und kräftigen, bald fein gebrochenen Tönen von seltenem Reichthum bringt er es zu jener coloristischen Haltung, durch welche sein Johannisaltar im Museum zu Antwerpen sich unmittelbar neben Meisterwerken von Rubens durch eigenen Werth behaupten kann. Eine Berührung mit dieser Richtung finden wir in Gyze's Porträt.

Das gleichzeitige Bildniß eines bärtigen, dunkel gekleideten Mannes, der eben den Bindfaden eines Briefes mit dem Messer durchschneiden will, in Windfor Castle, ist etwas nachgedunkelt doch sehr kräftig, wenn auch dem vorigen nicht völlig gleich. Auf einem Zettel ist der 26. Juli 1532 als Datum angegeben, eine freilich höchst undeutliche Briefadresse glauben wir zu lesen: *»Dem ersamen Hannsen Von anwerpen . . . vñn Stallhoff zu handen¹⁾«*. Ist dies richtig, so haben wir einen Mann, der später in persönliche Beziehung zu Holbein kommt. Der Goldschmied Mr. John of Anwarpe ist einer der Zeugen bei der Errichtung von Holbein's Testament. Für ihn hat Holbein auch einmal einen prächtigen Pokal entworfen, auf dessen Skizze im Baseler Museum²⁾ der Anfang des Namens: HANS VON ANT steht. Für den König und den Hof war derselbe zwischen 1537 und 1547 beschäftigt³⁾. Näheres über diesen Mann erfahren wir aus den Vorstands-Berichten der Londoner Goldschmiedezunft⁴⁾. Den 16. April 1540 empfiehlt Thomas Cromwell der Gesellschaft *»recht herzlich,«* auch mit dem gewünschten Erfolg, den Überbringer des Briefes John Van Andewarpe, in seinem Beruf Diener Ihrer Gnaden der Königin (Anna von Cleve), der um das Bürgerrecht von London einkommen will und zunächst die Freiheit der Goldschmiedsgesellschaft zu erlangen wünscht, was am ehesten zur Gewährung jenes Gesuches führen würde. Wir hören hier, daß er schon 26 Jahre in London wohne, mit einer Engländerin verheirathet sei und mehrere Kinder von ihr habe. Für unsere Lesart sprechen zwei Einzelheiten im Bilde selbst, welche auf den Beruf des Mannes deuten: das Schurzfell, das unter seinem Überrock zum Vorschein kommt, und die Goldstücke welche vor ihm liegen. Gold- und Silbermünzen pflegten die Goldschmiede ja auch an ihren Buden auszustellen. Auf der grünen Tischdecke liegen auch noch eine Feder und ein Petschaft mit seinem Zeichen, das der Gestalt eines W gleicht.

¹⁾ Der Vorname unsicher.

²⁾ »Skizzenbuch« Nr. 109.

³⁾ B. W. Franks, *Archaeologia* vol. XXXIX (Discovery of the will of Hans Holbein).

⁴⁾ William Herbert, *The History of the twelve great Livery Companies of London*. 1836. Vol. II. p. 138.

Einen andern Goldschmied, Hans von Zürich, einen hageren, schlicht ansprechenden Mann, hat Wenzel Hollar, mit Angabe des Datums 1532, nach Holbein gestochen. Daniel von Wensin¹⁾ berichtet, — freilich mit einiger Übertreibung — vor nicht langer Zeit seien fast alle Goldschmiede in London Deutsche gewesen, wozu damals natürlich die Niederländer und Schweizer auch gerechnet wurden.

Von 1532 stammt endlich noch das Bildniß eines jungen, bürgerlich gekleideten Mannes von 29 Jahren, auf luftblauem Hintergrunde, in der Gallerie des Grafen Schönborn zu Wien. Sein bartloses, im Ton etwas röthliches Gesicht ist ernst und einfach im Ausdruck, die auf grüner Tischdecke ruhenden Hände sind meisterlich behandelt, die Linke hält Handschuhe, zur Seite liegt ein Buch, dessen Deckel das Monogramm des Künstlers zeigt, und aus dem ein Blatt mit den Worten »Veritas odium ponit« (Wahrheit bringt Haß) hervorschaut. Sollte man nicht annehmen, mit dem Buche sei eine jener Schriften gemeint, welche damals die deutsche Reformation mehr und mehr nach England hinüberspielte?

Das ehemalige Seitenstück, das in die Gallerie Suermondt in Aachen gelangt ist und von 1533 herrührt, ebenso vorzüglich, klar und wohlgehalten, ist doch noch ansprechender durch die Persönlichkeit, einen blondbärtigen Mann von 34 Jahren, mit wohlthuender Milde des Ausdruckes, ganz von vorn gesehen, Handschuhe in der Linken. Ein körperlicher Fehler, die Ungleichheit der Augen, ist schlicht und ohne Scheu gezeigt. Er muß aus derselben Familie, wie der vorige stammen, denn ihre Siegelringe tragen das nämliche Zeichen.

Mit 1533 sind noch die drei folgenden Porträte junger deutscher Kaufleute bezeichnet. Das im Gesicht leider übermalte Bildniß eines jungen Mannes in der Gallerie zu Braunschweig. Er hält zwei Briefe, deren Adressen wieder »zu Lunden in stallhof« lauten und den Namen Fallen(?) anzugeben scheinen. Außerdem enthält das Bild den Wahlspruch »IN ALS GEDOLTIG«. — Ferner Derich Tybis aus Duysburg, 33 Jahr alt, im Belvedere zu Wien, eben einen Brief seines Vaters öffnend, der die genaue Adresse »alwyl London« trägt. Ein zweiter Zettel giebt unter Anderem an, daß er seine Hausmarke, welche dabei steht, dieser gleich geschrieben mit seiner eigenen Hand. Bartlos, in pelzbefetzter Schauben, zeichnet er sich durch die vortrefflichen Hände aus. Petschaft, Siegellack, Feder und Schreibzeug stehen vor ihm auf dem Tische. — Endlich, beiden vorigen Porträten überlegen, Derich Born, 23 Jahr alt, zu Windfor Castle, mit

¹⁾ Oratio contra Britannos. Tübingae 1613. Citirt von Elze in der Einleitung zu G. Chapman's Tragedy of Alphonfus . . . 1867. p. 9.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

magerem, sehr anziehendem Gesicht, faßt von vorn, mit dunkeln Augen und kastanienbraunem Haar. Auf einer Steinbrüstung ruht der rechte Arm und auf diesem die linke Hand, die ganze Haltung athmet eine angenehme Ruhe. Der kühle, feine Ton erinnert an Gyze's Porträt¹⁾. Die »Spanish-Work«-Stickerei am Halskragen, der schwarze Atlas des Anzugs sind von feinsten Behandlung. Im Hintergrunde wieder Feigenlaub. An der Brüstung ein Distichon mit dem Inhalt: »Gieb ihm nur noch die Stimme, und du glaubst ihn in eigener Person zu sehen, lebend, nicht gemalt!« —

Derselbe Kopf, nur nicht ganz so sehr von vorn, kommt auch auf einem reizenden kleinen Rundbild in der Münchener Pinakothek vor²⁾, Jahrzahl, Alter und Namen des Bildchens sind allerdings verstümmelt, aber noch erkennbar. — Solche Bildnisse in ganz kleinem Format, in Öl auf Holz oder Papier, nach Art der früher beschriebenen des Erasmus und des Melanchthon, malte Holbein gerade um diese Zeit mehrfach. Von 1533 rührt sein eigenes Bildniß her, das aus der Gallerie Gfell in Wien nach Prag in Privatbesitz gekommen, und von dem mehrere Copien vorhanden. Die Züge haben ein herbes Gepräge angenommen, die stark ausgebildete Unterpartie des Gesichtes tritt merklich hervor. In der rechten Hand hält er eine Nelke, wie solche auf zahlreichen Bildnissen dieser Zeit vorkommt. Diese Blume, die wir auch neben Gyze im Glase fahen, hat gewiß eine symbolische Bedeutung. In der Farben-Symbolik des Mittelalters bedeutet Roth Liebe und Freude. Eine Nelke soll tragen, »wer sich ein Lieb auserwählt, das ihm lustlich und herziglich ist, und wenn sie beide ein Gemüthe haben³⁾.« —

Vom Jahre 1534 rühren sodann zwei zarte, klare Rundbildchen in der Ambrafer Sammlung zu Wien her, ein rothgekleideter Herr und eine Dame in pelzverbrämtem Kleide, von entschieden englischem Charakter, er 30, sie 28 Jahr alt. Auf seiner rechten Brust ist ein H, auf der linken ein R in Goldstickerei zu sehen. Es war damals Mode, die Initialen des eigenen Namens eingestickt oder an Juwelen und Schmuckfaden zu tragen⁴⁾.

Unter den größeren Bildnissen englischer Persönlichkeiten ist zunächst das des königlichen Falkoniers Robert Cheseman, 48 Jahr alt, von 1533, in der Gallerie des Haag, zu nennen, eine fast lebensgroße Halbfigur auf breiter Tafel, ohne Bart, mit grauem Haar und charaktervollem

¹⁾ Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I. S. 177.

²⁾ Die Persönlichkeit des Dargestellten hat zuerst Herr His erkannt. — Vergl. auch Hannover, Kgl. Gemäldesammlung.

³⁾ W. Wackernagel, Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. Kleinere Schriften I. S. 236.

⁴⁾ Vergl. G. Scharf, Archaeologia, vol. XL, p. 87.

Geficht; angethan mit schwarzer pelzbefetzter Schaubе über rothseidenem Wamms. Die linke trägt den Falken auf dem Handschuh, die Rechte erhebt sich eben, um dem Vogel die Haube abzunehmen.

In dasselbe Jahr gehört, laut der Inschrift, die auch den vollen Namen des Meisters nennt, ein großes Bild mit zwei lebensgroßen Halbfiguren, das unter Holbein's Hauptwerken einen der wichtigsten Plätze einnimmt, jetzt zu Longford Castle, im Besitz des Lord Folkestone. Es führt den traditionellen Namen »die Gefandten«; weit eher könnte der Name »die Gelehrten« ein passender scheinen wegen des auf Kunst und Wissenschaft bezüglichen Apparates, welchen man ringsum erblickt. Beide Männer stehen zur Seite eines hohen Tisches mit doppelter Platte, auf welchen jeder sich mit dem Arm lehnt. Der zur Linken des Beschauers, offenbar die Hauptfigur, ist eine imposante ritterliche Erscheinung in voller männlicher Jugendkraft, mit dunkelblondem Haar und kurzem Vollbart, in der vornehmen Hoftracht dieser Zeit. Er trägt ein schwarzes Oberkleid mit Puffärmeln und Hermelinbefatz, ein an Brust und Ärmeln zum Vorschein kommendes Wamms von schillerndem rothem Atlas, grüne Schärpe und breite Schuhe, sowie eine goldene Halskette, an der eine Medaille mit dem heiligen Michael hängt. Den Kopf, der ganz von vorn gesehen ist, deckt ein schief sitzendes Hütchen. Die herrlich gemalte linke Hand hängt herab, die rechte ruht am reichverzierten goldenen Dolch; der durch sein edles Renaissanceornament und die große blaue Quaste mit Goldschnüren die Blicke auf sich zieht.

Der Andere, dem ein Buch auf dem Tische zum Stützpunkt des rechten Armes dient, steht ein wenig mehr zurück, und trägt nicht die Tracht des Hofmanns sondern die des Gelehrten, Barett und langen Talar von brauner Seide, unregelmäßig von grünlichen Streifen durchzogen, mit Pelzfutter und Pelzkragen. Die Linke faßt das Oberkleid, welches an der Brust einen schwarzen Rock mit weißem Hemdkragen sehen läßt, zusammen; die Rechte, Handschuhe haltend, ruht auf dem Tisch. Auch er trägt einen kurzen Vollbart und sein Haar ist dunkelbraun.

Den Tisch deckt ein reich gemusterter orientalischer Teppich und oben steht ein Himmelsglobus nebst allerlei astronomischen Instrumenten. Auf seiner unteren Platte ist ein Erdglobus zu sehen, auf das zierlichste ausgeführt, so daß sogar die fein hineingeschriebenen lateinischen Namen zu lesen sind. Daneben, zum Theil auch auf dem Marmorboden, liegen ein Cirkel, zwei Lauten, ein Kasten mit Flöten, sowie ein Choralbuch mit Text und Noten, ein großer Fisch, ein Buch mit astronomischen Berechnungen und deutlich zu erkennendem Text in deutscher Sprache. Ebenso kann man auch im erwähnten Choralbuch die zwei deutschen Kirchenlieder vollständig lesen. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Dies Gemälde offenbart die höchste Kraft im Colorit, dessen Ton

im Fleisch ein warmgelblicher ist. Die verschiedensten Stoffe, sowohl im Costüm der Männer wie im Beiwerke, sind höchst charakteristisch wiedergegeben und doch wieder mit hoher künstlerischer Weisheit dem Ganzen untergeordnet. In allen diesen Beziehungen steht das Bild auf gleicher Höhe mit dem Porträt des Gyze.

Die Tradition sagt, daß der Mann in höfischer Tracht Sir Thomas Wyatt, den berühmten Günstling Heinrich's VIII., darstelle, und dies finden wir auf doppelte Art bestätigt. Erstens stimmt sein Gesicht vollkommen mit Wyatt's späteren Bildnissen, zweitens steht an seinem Dolch die Altersangabe von 29 Jahren, Sir Thomas Wyatt aber war 1503 geboren. Er war der Sohn jenes Sir Henry Wyatt von Allington Castle, dessen Bild von Holbein's Hand im Louvre hängt. In Cambridge und Oxford ward er erzogen, reiste dann auf dem Continent und kam als Muster eines hochgebildeten und ritterlichen Mannes zurück. Gerade in dem Jahre, in welchem Holbein ihn abbildete, begann er seine Laufbahn am Hofe. Bei Gelegenheit von Anna Boleyn's Krönung war ihm das Ehrenamt des Tafeldeckers an Stelle seines Vaters — wohl weil dieser gestorben — übertragen worden¹⁾. Wyatt befaß alle Vorzüge des Körpers wie des Geistes. Er war ein edler Krieger, ein gewandter Staatsmann und wurde von Heinrich öfters zu wichtigen diplomatischen Sendungen benutzt, so daß der Name des Bildes »die Gesandten« für ihn nicht ganz ungeeignet wäre. In mehreren Sprachen, in verschiedenen Wissenschaften und Künsten war er erfahren und zeichnete sich als Dichter in seiner Muttersprache aus. Seine Poësin sind im Jahr 1565, vermisch mit denen seines Freundes, des Earl of Surrey, erschienen, und gelten für die edelsten dichterischen Erzeugnisse der englischen Sprache aus jener Zeit. Seine poëtische Begabung, seine ritterlichen und wissenschaftlichen Neigungen, sein Witz und seine Unterhaltungsgabe erwarben ihm bald die Gunst, ja die Liebe des Königs, die ihm — ein feltener Fall! — bis an sein Lebensende blieb. Ebenso stand Wyatt der Königin Anna Boleyn nahe und schloß sich den Männern der protestantischen Richtung an. Das klarste Zeugniß dafür ist auf dem Bilde selbst, in jenen deutschen Kirchenliedern zu finden. Er übersetzte auch selbst biblische Psalmen in seine Muttersprache. »*Transtulit in nostram Davidis carmina linguam*«, sagt später John Leland von ihm.

Eben diesem Freunde danken wir folgende Schilderung seiner Persönlichkeit:

Corpore procerum finxit natura Viatum,
Ejus et invictis nervos dedit illa lacertis.
Addidit hinc faciem qua non formosior altra,
Laeta serenatae subfixit lumina fronti,
Lumina fulgenteis radiis imitantia stellas.

¹⁾ Stow, S. 957.

»Schlank von Körper hat die Natur ihn gebildet und seinen unbefiegten Armen Kraft geschenkt. Ein Antlitz gab sie ihm, das keins an Schönheit übertrifft und frohe Augen unter heiterer Stirne, Augen, die wie leuchtende Sterne strahlen.« — Entsprechend sagt der Dichter Surrey von ihm, er habe »ein Antlitz streng und mild«. Diesen Schilderungen entspricht seine Erscheinung in Holbein's großartigem Porträt.

Zwei Köpfe des Sir Thomas Wyatt in der Windfor-Sammlung zeigen das gleiche regelmässig-schöne Gesicht mit jener ächten Männlichkeit und ruhigen Überlegenheit des Ausdrucks, aber sind wohl ein paar Jahre später entstanden. Hier ist der Bart noch mehr gewachsen und wallt in getheilten Spitzen herab. Eins der Blätter ist besonders ausgeführt, die Haare sind trefflich vollendet und blaue Augen leuchten unter den schattigen Brauen.

Im Jahre 1541 starb Sir Thomas Wyatt am Fieber auf einer Reise, die er im Auftrage seines Monarchen unternommen hatte, 38 Jahre alt. Es war ein Ereigniß, welches Heinrich große Betrübnis verursachte. John Leland feierte sein Andenken durch ein im folgenden Jahr erschienenen Büchlein: »Nänie auf den Tod des unvergleichlichen Ritters Thomas Wyatt«¹⁾, aus der wir oben einige Stellen anführten. Auf der Rückseite des Titels sieht man einen Holzchnitt, Wyatt's Profil in einem kleinen Rund (vergl. oben S. 364).

In Effigiem Thomae Viati.

Holbenus nitida pingendi maximus arte
Effigiem exprefit graphice, sed nullus Apelles
Exprimet ingenium felix animumque Viati.

»Holbein, in der herrlichen Malerkunst der Größte, hat dies Porträt gezeichnet, doch kein Apelles kann Wyatt's Geist und glückliches Genie im Bilde wiedergeben«. Mit dem geringsten Aufwand von äußeren Mitteln, der überhaupt denkbar ist, hat der Meister diesen Kopf leicht und geistvoll auf den Holzstock gerissen, und der Charakter seiner Zeichnung leuchtet aus dem Bilde hervor; mag der Schnitt gleich eine ungeübte Hand verrathen, wie das bei allen in England ausgeführten Holzschnitten nach Holbein's Erfindung der Fall ist. Wyatt's Hals wird durch ein Gewandstück nach Art antiker Büsten begrenzt, was den plastischen Eindruck der Zeichnung noch steigert²⁾. Seine Stirne erstreckt sich jetzt beinahe bis

¹⁾ Naenia in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis. Lelando Antiquario auctore Londini Anno M.D.XLII. — Vergl. Bd. II., Verz. der Werke, Holzschnitte Nr. 209. — Über den Holzchnitt: Detmold, im Archiv für die zeichnenden Künste II. S. 136.

²⁾ Zahlreiche lebensgroße Gemälde nach diesem Holzchnitt kommen in England als »Holbein« vor. Ein solches, der Bodleian Library zu Oxford, und ein anderes, dem Marquis

zum Scheitel, wir werden an den Schluß von Leland's Beschreibung seiner Persönlichkeit erinnert: »Dem Jüngling hatte die Natur dunkel-blondes Haupthaar verliehen, dies aber schwand allmählig und liefs ihn kahl zurück, doch der dichte Wald des langwallenden Bartes wuchs immer mehr«.

. Caesariem juveni subflavam contulit: inde
Defluxit sensim crinis, calvumque reliquit.
Sylva sed excrevit promissae densula barbae.

Sollte es nicht auch möglich sein, in Erfahrung zu bringen, wer der Gefährte des Sir Thomas Wyat auf dem Gemälde in Longford Castle ist? Seine Gelehrtentracht und der Umstand, daß am Schnitt des Buches unter seinem Arme die Altersangabe von 25 Jahren steht, bilden die einzigen äußeren Indicien. Giebt es einen Gelehrten, der wenige Jahre jünger als Wyat war und ihm nahe genug stand, um auf derselben Tafel mit ihm, wenn auch bescheiden einen Schritt zurückstehend, abgebildet zu werden?

Wir wissen nur einen Mann, an den man hier denken könnte, nämlich eben jenen John Leland († 1552), der Wyat durch seinen poetischen, Nachruf feierte. Das freilich, wodurch sich unsere Vermuthung am besten beweisen ließe, das Geburtsjahr Leland's, ist nicht bekannt, doch als wahrscheinlich wird uns berichtet, daß er ungefähr in den letzten Jahren König Heinrich's VII. († 1509) geboren¹⁾ sei, und das würde die Annahme unterstützen. Leland war Wyat's Freund aus früher Jugendzeit und hatte mit ihm zu Cambridge seine Erziehung erhalten. —

Me tibi conjunxit comitem gratissima Granta,
Granta Camoenarum gloria, fama, decus —

heißt es in der Nanie, die ein schönes Denkmal dafür gewährt, wie die Beziehungen der beiden Männer bis zu Wyat's Ende fortbestanden. John Leland, der später noch Oxford besuchte, war dann mit des Königs Unterstützung nach Paris gegangen und des Budeus Schüler geworden. Bei seiner Rückkehr war er, noch ein junger Mann, bereits ein Gelehrter von solchem Ruf, daß Heinrich VIII. ihn zum Rector von Popeling in den

of Hastings gehörend (dies nicht »Holbein« getauft), waren 1866 auf der Porträt-Ausstellung. Lodge, im Text zu Chamberlaine, giebt an, ein Original sei bei Ld. Romney. Vergl. Walpole I. S. 82, Anm. von Dallaway, der ein Bild Wyat's ohne Beschreibung als im Besitz des Earl of Romney, the Moat, Kent, anführt.

¹⁾ . . . De tempore ejus ortus non possum recte computare, conjectura tantum est, illum circiter annos postremos Henrici, ejus appellationis septimi, lucem adspexisse. Leland's Leben, zu seinen »Commentarii de scriptoribus Britannicis«, Oxonii 1709. — Wood's Life of John Leland. Athenae Oxon. vol. I Col. 67. — Dsgl. in Joannis Balei Centuria. C. 8. fol. 671. — Corollarium vitae J. L. von William Burton, in J. Lelandi de rebus Britannicis collectanea. London 1774. 2. Ausgabe.

Marfchen von Calais, zu seinem Bibliothekar und, gerade im Jahre 1533, zum königlichen Antiquar ernannte, worauf er jene Arbeiten, die ihm dauernde Bedeutung sichern, das Sammeln von Materialien für Geschichte und Alterthum von England und Wales, begann.

Etwa derselben Epoche mag das Bildniss eines gewissen Reskymer, eines Gentleman aus Cornwall angehören, wie er auf der Windforzeichnung genannt wird. Die Familie war in dieser Graffschaft angefahren, ein John Reskymer war Sheriff derselben in den Jahren 1535 und 1539, ein Anderer desselben Namens, vielleicht der Sohn, 1556 und 1557, unter der katholischen Maria ¹⁾. Der Abgebildete ist ein Mann von etwa dreißig Jahren, im Profil, gegen links schauend, mit mächtigem, spitzzulaufendem Bart von ungewöhnlicher Länge, braun, doch leicht in das Röthliche schimmernd. Sein kleines Hütchen ist schief in die Stirne gerückt, beide Hände sind sichtbar. Vor dem ursprünglich blauen Grunde, der jetzt einen grünlichen Ton angenommen, ist, nach einem Gebrauch, den wir öfter bei Holbein finden, Feigenlaub angebracht. Das Gemälde erreicht die Zeichnung an Feinheit nicht ganz, ist aber ein lebensvolles und kräftig gemaltes Bildniss und eines der beiden ächten Holbein'schen Werke unter den 27 sogenannten zu Hampton Court.

Von besonderem Interesse ist es, von Holbein auch den Mann abgebildet zu sehen, welcher sich bald darauf zum Leiter der ganzen englischen Politik emporfchwang und schon damals von Stufe zu Stufe stieg. Thomas Cromwell war es, der mit scharfem Auge sowohl die Lage seines Landes überfah als auch den Charakter des Monarchen durchschaute. Selbst zur Zeit, als Heinrich VIII. gegen den Papst wegen seines Widerstandes in der Scheidungsangelegenheit von Zorn entbrannt war, dachte er nicht daran, mit den deutschen Protestanten gemeinsame Sache zu machen. Er haßte Luther, mit dem er theologische Zänkereien gehabt hatte, persönlich und befaß kein Verständniß für den Geist der Reformation. Da zeigte Cromwell ihm den Weg, wie er nur die weltlichen Vortheile der Reformation sich aneignen könne, ohne von seiner Rechtgläubigkeit zu lassen, indem er die Lehre und Verfassung der alten Kirche in England bestehen ließ, aber sich selbst anstatt des Papstes zum Oberhaupt in geistlichen Dingen machte. Cromwell's Talent, die Erfahrung eines bewegten Lebens, die hohe Schule staatsmännischer Bildung, die er im Dienste Cardinal Wolfey's durchgemacht, befähigten ihn, sein Ziel zu erreichen. Heinrich's Liebe zu Anna Boleyn klug benutzend, auf seine Neigung zur Willkür bauend, trieb er den König jetzt zum völligen Bruch mit dem Papstthum und gewann sich einen ebenso großen Einfluß auf das Parlament, welches unbedingt seiner Leitung folgte. So

¹⁾ Fuller, The Worthies of England.

führte er jene Politik durch, welche dem Königthum in England eine Macht von unerhörter Ausdehnung verschaffte, gleichzeitig aber auch der Nation ihre Unabhängigkeit nach außen, ihre Befreiung vom geistlichen Joch errang, und damit zu ihrer Gröfse die Bahn brach.

Cromwell's Kopf, von Holbein gezeichnet, mit leichten Farbenandeutungen und sehr entschiedenen Umrissen, auf röthlich grundirtem Papier, ganz den Windsor-Zeichnungen ähnlich, befindet sich zu Wilton House ¹⁾. Ein Gemälde, welches ebenfalls nur den Kopf, fast im Profil, enthält, in einem Rund mit grünem Hintergrunde und von einer quadraten Steineinfassung umschlossen, besitzt Captain Ridgway zu London. Hier trägt der Dargestellte einen schwarzseidenen Stepprock und eine schwarze Mütze, welche das Haar ganz verdeckt. In diesen beiden vortrefflichen Arbeiten ist der historische Charakter mit staunenswerther Schärfe festgehalten. Mit voller Bestimmtheit erinnern uns diese Züge an die harte und mühselige Laufbahn des Mannes, der, die Waise eines Hufschmieds zu Putney, sich daheim wie im Auslande durch die Welt schlug, bis sein Talent ihn aus den niedrigsten Beschäftigungen höher und höher hob und ihn, den Sohn des Volkes, bald über die vornehmsten Lords stellte. Ein starker, faltiger Stiernacken trägt den Kopf. Sein festes Gesicht mit dem kleinen krausen Backenbart, der grofsen Nase und den schmalen, zusammengekniffenen Lippen, seine kleinen, stechenden Augen und sein Ausdruck voll kalter Bestimmtheit und zäher Festigkeit zeigen den Politiker, der, durch persönliche wie sittliche Rücksichten unbeirrt, und auch die schlechten Leidenschaften seines Herrn benutzend, lediglich sein staatsmännisches Ziel verfolgte. Und doch tritt uns zugleich ein grofsartig angelegter Charakter entgegen, und namentlich in der Zeichnung zu Wilton spricht eine ächte Würde aus diesen Zügen, die unsere Achtung erzwingt.

Mander sah bei dem Sammler de Loo das Porträt »von dem alten Lord Crauw!, grofs ungefähr anderthalb Fufs, durch Holbein ungemein künstlich geschildert«. Wahrscheinlich ist dies Captain Ridgway's Bild, das zwar nur einen Fufs im Quadrat hat.

Die Countess of Caledon ²⁾ besitzt ein gröfseres Gemälde Cromwell's, das durch Wenzel Hollar's Kupferstich vervielfältigt, jetzt freilich sehr entstellt ist. Er sitzt, vor einem grünen Hintergrunde, auf einer Holzbank mit hoher Lehne, und hält ein Papier. Namentlich der Kopf hat gelitten, während die Nebendinge, der schwarze Anzug mit dem Pelzkragen, die Feder, die Brieffschaften und das reich gebundene Buch, noch am deutlichsten die Hand des Meisters verrathen. Eins der Papiere trägt die Adresse eines königlichen Schreibens, das den Dargestellten »Maister of

¹⁾ Unter Glas, in einem der Privatgemächer von Lady Herbert.

²⁾ Vergl. Bd. II, Verz. der Werke, Tittenhanger.

our Jewelhowse« nennt. Das läßt die Zeit des Bildes feststellen, das nicht später als in den ersten Monaten des Jahres 1534 gemalt sein kann. Im Jahre 1531 war Cromwell zum Master of the Jewel Office ernannt worden, Anfang 1534 rückte er aber bereits zum ersten Staatssecretär und Master of the Rolls vor¹⁾. — Das ist dieselbe Zeit, wo in Cromwell selbst die entscheidende Umwandlung vor sich ging²⁾. Seine inneren Neigungen zur Reformation, die bis dahin seinem eigenen Bewußtsein noch nicht klar gewesen, traten hervor, der rechtschaffene und tüchtige Kern seiner Natur zog ihn auf die protestantische Seite, und so führte er die Reformation in England in einem ganz anderen Sinne und Umfange durch, als König Heinrich VIII. es beabsichtigt hatte.

Das vorhergehende Jahr bezeichnet einen Wendepunkt in der englischen Geschichte. Heinrich VIII. war in der Ehescheidungsangelegenheit endlich an das Ziel seiner Wünsche gekommen. Was er vom Papste nicht erlangen konnte, hatte er jetzt ohne dessen Einwilligung durchgesetzt. Das zu Dunstable unter dem Vorsitz Cranmer's, des neuen Erzbischofs von Canterbury, eröffnete Gericht hatte des Königs Ehe mit Katharinen für ungültig erklärt. Kaum war diese Nachricht angelangt, als die glänzendsten Vorbereitungen zur Krönung der Anna Boleyn getroffen wurden, um jetzt alles das nachzuholen, was bei ihrer heimlichen Vermählung mit dem Monarchen unmöglich gewesen war. Tage voll Schimmer und Festlichkeit konnte London jetzt sehen, wie sie die Stadt kaum je erlebt hatte, und die Krönung Anna's wurde, wie Ranke³⁾ sagt, »der vollste Ausdruck des Abfalls der gesammten Nation von dem Römischen Stuhl«.

Es war ein alter Brauch, daß die Tage vor der Krönung im Tower zugebracht wurden, und so brach Anna am 19. Mai 1533 von Greenwich dahin auf⁴⁾, vom Lord Mayor von London in prächtigem Aufzuge geleitet. Mit fünfzig größeren Barken zog er ihr entgegen, der Strom war ringsum von Schiffen belebt, und an den Ufern stand das Volk zum Schauen versammelt. Damals war die Themse wirklich noch der Silberstrom, wie ihn die Dichter feiern, kein Rauch und Dunst verhüllte den blauen Himmel, der über der anmuthigen Gegend in all' ihrer Maienschönheit lachte. Um drei Uhr erschien die Königin in reichen Goldstoff gekleidet, und als sie in Begleitung der Ehrendamen ihre Barke bestiegen hatte, setzte der Zug sich in Bewegung. Ihr zur Rechten schwamm ein Boot mit Musikanten, die unaufhörlich zu ihrem Ergötzen spielten, hinter ihr her zogen, jeder in seiner reich decorirten Barke, zahlreiche Grafen, Bischöfe, Edelleute, der Herzog von Suffolk, der Marquis Dorset und Anna's

¹⁾ British Plutarch I. — Vergl. auch Ld. Herbert, p. 404.

²⁾ Froude, vol. II, Cap. VI, Ende.

³⁾ Englische Geschichte I. S. 194.

⁴⁾ Schilderung dieser Festlichkeiten bei Stow und Hall. Hiernach bei Froude.

Vater der Earl of Wiltshire an der Spitze. Vor der Königin schwamm das Boot des Lord Mayors von London, behangen und überdeckt mit Goldbrokat und Seide, mit langen Wimpeln und neu gemalten Flaggen geschmückt, vorn und hinten mit zwei großen Bannern, welche die Wappen des Königs und seiner Gemahlin zeigten. Den ganzen Zug aber eröffnete ein großes Fahrzeug, welches einen colossalen Drachen enthielt, der sich immer bewegte und Feuer spie; ringsum standen schreckliche Ungeheuer und wilde Männer, die ebenfalls Feuer auswarfen und einen fürchterlichen Lärm machten. Als der Zug sich dem Tower näherte, erscholl von den zahllosen Schiffen, die an den Ufern lagen, Kanonendonner, und vom Tower antworteten Kanonen so laut, wie man es an dieser Stelle noch nie gehört. Die Musik jauchzte dazwischen, und als die Königin an das Land stieg, empfing sie an der Pforte ihr Gemahl, der sie zärtlich in die Arme schloß.

Samstag den 31. Mai aber gab es ein Schauspiel, welches diesen Aufzug noch übertraf. Da wurde Anna vom Tower durch die Stadt London nach Westminster gebracht, um hier in der Abteikirche den nächsten Morgen die Krone zu empfangen. Der Zug des französischen Gesandten — außer dem venetianischen war er der einzige Vertreter fremder Mächte, welcher der Feier beiwohnen durfte — kam zuerst. Zwölf französische Ritter in Wämmsen von blauem Sammt mit goldenen Ärmeln ritten auf muthigen Pferden, welche mit blauen, von weißen Kreuzen übersäeten Decken behangen waren. Dann folgten englische Edelleute, dann die Ritter des Bath-Ordens, die Äbte in ihren Prachtgewändern, die Barone, angethan mit purpurfarbenem Sammt, die Bischöfe, Earls und Marquises, jeder Stand den vorhergehenden an Pracht des Anzugs übertreffend. Alle diese ritten paarweise, dann kam der Lord Kanzler Audley allein und nach ihm der venetianische Gesandte, der Lord Mayor, die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger des Reiches, endlich aber die Königin selbst, unter einem goldenen Baldachin, dessen silberne Glocken erklangen, auf einem weißen Wagen, gezogen von zwei Zeltern, mit weißem Damast behangen, der den Boden fegte. Darin saß sie in all' ihrer Lieblichkeit und Schönheit, in weißer, silberdurchwirkter Gewänder gekleidet; ihr blondes Haar wallte aufgelöst über die Schultern herab und ein Diadem von Gold und Diamanten schmückte ihre Stirne. Die Gemahlinnen der Peers folgten in ihren Wagen, und die königliche Leibwache beschloß den Zug.

Die Straßen vom Tower bis nach Temple Bar waren auf das festlichste geschmückt, der Boden war mit frischem Kies bestreut, aus den Fenstern der Bürgerhäuser hingen persische Teppiche und flandrische Gobelins, Cheapside aber, wo die Goldschmiede wohnten, übertraf alle anderen Straßen und war ganz mit Sammt und Goldbrokat decorirt. Zu beiden Seiten der Straßen standen die Handwerkszünfte, Meister wie Gefellen,

und die Constables der Stadt in voller Galla, ihre Stäbe in der Hand, um den Platz frei zu halten und die Ordnung in dem dicht gedrängten Volk zu wahren. Die Sheriffs ritten auf ihren reich behangenen flämischen Rossen auf und nieder. Aus allen Fenstern schauten die Frauen herab. Anna's erste feierliche Begrüßung geschah durch die Kinder der Stadtschulen in Fenchurch Street, eine besonders glänzende Überraschung aber war an der Ecke von Gracechurch Street bereitet. »Da war ein köstliches und wunderbar kunstvolles Schaugerüst von den Kaufleuten des Stahlhofes aufgerichtet worden; darauf war der Berg Parnassus mit der Quelle Helikon (der Berichterfatter meinte wohl Hippokrene, das fängt auch mit H an), welche von weißem Marmor war, und aus der vier Strahlen eine Elle hoch emporstiegen, sich oben in einem kleinen Pokal treffend. Dieser Brunnen floss reichlich mit ächtem Rheinwein bis zum Abend. Oben auf dem Berge saß Apollo und ihm zu Füßen saß Kalliope, und auf jeder Seite des Berges saßen vier Musen, auf verschiedenen süßen Instrumenten spielend, und zu ihren Füßen waren in goldenen Buchstaben Epigramme und Gedichte geschrieben, in welchen jede Muse, je nach ihrer Eigenheit, die Königin pries«¹⁾.

Diese Festdecoration der Kaufleute vom Stahlhofe war von Holbein angeordnet und erfunden. Davon melden uns freilich die Chroniken, welche jenes glänzende Kunststück beschreiben, nichts. Aber in der Weigel'schen Sammlung zu Leipzig befindet sich eine große Handzeichnung unseres Meisters, die nichts anderes als die Skizze dazu sein kann, so völlig stimmt sie mit der angeführten Schilderung überein. Es ist ein höchst geistvolles, für Holbein besonders bezeichnendes Blatt, das aus dem Cabinet Crozat stammt. Nur flüchtig, in kecken Zügen ist der Gedanke des Ganzen in Federumriffen und Tusch hingeworfen. Unten eine Architektur, die das Ganze trägt, im reichsten aber zugleich reinsten Geschmack der Renaissance. In der Mitte ein Halbkreisbogen, wie für ein Triumphthor, eingefasst von zwei prächtig verzierten Pilastern, an denen rechts und links eine Art großer Consolen herauswächst, um die breite Schaubühne zu tragen. Hoch oben, unter einem laubenartigen Baldachin, welchen der deutsche Reichsadler²⁾, aber nur mit einem Kopfe, krönt, sitzt Apoll mit einer kleinen Harfe und streckt die Rechte segnend und schützend aus, ganz in derselben Haltung, die wir bei Mantegna's »Madonna della Vittoria« im Louvre oder bei der segnenden Geberde des Christusknaben auf Holbein's Meyer'scher Madonna sehen. Beiderseits, etwas tiefer, die neun Musen, singend oder auf Trommel und Pfeife, Laute

¹⁾ Stow S. 953.

²⁾ Diesen hatten die Kaufleute des Stahlhofs auch auf den gemalten Scheiben hinter ihrem Gestühl in der von ihnen benutzten Kirche Aller Heiligen angebracht. Lappenberg S. 127.

und Geige musizierend, nicht in idealer Gewandung, sondern in der Tracht der Zeit. Diese Gestalten wurden offenbar durch lebende Personen dargestellt. Von herrlicher Form ist der steinerne Brunnen zu Apollo's Füßen; doch hier ist die Ausführung etwas vom Project abgewichen, welches noch nicht vier, sondern nur zwei Strahlen, und nicht emporsprudelnd, sondern nach unten fließend, zeigt. An beiden Ecken der Bühne stehen hohe, prächtige Candelaber mit zwei Wappenschildern, das eine davon in vier Felder getheilt, und über beiden Königskronen.

Das Alles war sicher mit höchstem Glanze ausgeführt. Die deutschen Kaufleute machten es sich zur Ehrensache, bei solchen Gelegenheiten keine Kosten zu scheuen. Wir hören, daß sie 21 Jahre später, beim Einzug Philipp's und der katholischen Maria, tausend Pfund Sterling an eine ähnliche Festdecoration gewendet.

In der That konnten die Kaufleute vom Stahlhofe, um dieses Schauspiel zu Anna's Ehrentag in Scene zu setzen, sich füglich an keinen Andern als an ihren Landsmann Holbein wenden, der gerade in demselben Jahre so viele unter ihnen conterfeite und auch für die Genossenschaft als solche, wie wir gleich sehen werden, beschäftigt ward. Er entfaltete hier alle Herrlichkeit des Renaissancegeschmacks, die in Deutschland jetzt bereits zur Herrschaft gelangt, in England aber noch neu war. Welch ein Unterschied zwischen dieser Festdecoration und dem phantastischen Drachenschiff vom 19. Mai oder einer andern Schaubühne, die beim Einzug gleich auf diejenige der deutschen Kaufleute folgte und nach alter katholischer Art die ganze Sippschaft der heiligen Anna enthielt! Holbein war es, der jetzt zur Begründung des Renaissancestils in England das Beste that, in der Malerei, im Kunsthandwerk, selbst in der Architektur. Hier hatte er sein glänzendes Probestück darin abgelegt, hatte die ganze Lebensfreudigkeit und heitere Festlust des Renaissance-Geistes offenbart, indem er ebenfowenig wie die großen italienischen Meister, namentlich Lionardo da Vinci, verschmähte, an eine solche Decoration des Augenblicks, die mit der Stunde verschwand, die Kraft seines Genius zu wenden.

Auch zu Schöpfungen, die nicht bloß für den flüchtigen Genuß eines Augenblickes bestimmt waren, nahmen die Kaufleute des Stahlhofes die Kunst ihres hochbegabten Landsmannes in Anspruch. Sie bestellten bei ihm zwei Gemälde zum Schmuck des großen Saales ihrer Gildhalle, in welcher die Rathsverfassungen oder Morgensprachen sowie die Schmaufereien und Gelage stattfanden. Über die Entstehungszeit dieser Bilder liegen zwar keine Nachrichten vor, doch ist es wahrscheinlich daß sie um eben diese Zeit entstanden sind, in welcher Holbein auch sonst für den Stahlhof und seine Mitglieder beschäftigt war.

Diese Gemälde, der Triumph des Reichthums und der Triumph der Armuth, mit lebensgroßen Figuren und in Tempera auf Leinwand

gemalt, ernteten noch im 16. Jahrhundert selbst einen solchen Ruhm ein, wie kaum irgend eine andere Schöpfung des Meisters. Carel van Mander, der sie genau beschreibt, theilt uns das Urtheil des Federigo Zuccherio, der sie um 1574 in England copirte, mit. Obwohl sonst die Italiener zu verliebt in den Ruhm ihrer Landsleute seien, um andern Nationen einiges Lob zu gönnen, habe jener bezeugt, daß diese Bilder so gut seien, als hätte Raphael von Urbino sie geschildert. Zuccherio sei aber sogar noch weiter gegangen gegen Goltzius, als dieser sich zu Rom in seinem Hause befand und sie beide über Hans Holbein und dessen Stücke in England in's Gespräch geriethen; da habe er gesagt, daß sie besser als die von Raphael seien.

Auch von diesen vielbewunderten Werken fehlt jede Spur. Nachdem Königin Elisabeth im Jahre 1598 den Stahlhof in Besitz nehmen und die Deutschen aus ihren Häusern hatte vertreiben lassen, brach große Vernachlässigung und Verwüstung über die Gebäude und ihre Ausstattung herein. Als im Jahre 1606 unter Jacob I. der Stahlhof seinen Eigenthümern zurückgegeben ward, ergab sich, daß die Räume sich im schlechtesten Zustande befanden und das Mobiliar an Tischen, Bänken, Bettstellen, selbst Panelen und Glasfenstern fast gänzlich gestohlen war. Daß unter solchen Umständen keine besonders schonende Hand über den Bildern gewaltet, läßt sich erwarten. Die Hanfa konnte sich jetzt nicht mehr auf die ehemalige Höhe schwingen, und als bald darauf das gemeinfame Leben der Kaufleute aufhörte und die Hallen vermietet wurden, beschloßen die Hanfastädte, jene Gemälde Heinrich, dem Prinzen von Wales, zum Geschenk zu machen, der sich, wie später sein Bruder Karl I., als einen eifrigen Kunstfreund zeigte¹⁾. Der Hausmeister Holtscho berichtet darüber den 22. Januar 1616 und fügt die Mittheilung bei: »Auch kann ich es nicht unangezeigt lassen, daß, obwohl beide Kunststücke alt und im Abnehmen sind, dennoch Ihre Durchlaucht, als ein Liebhaber der Schildereien, und da jenes Meisters Werke, auch speciell diese Arbeit, höchlich commendirt werden, daran große Lust und Gefallen genommen, wie ich selber gespürt und auch aus geschehener Rede vernommen habe.«

Es ist anzunehmen, daß die Gemälde später in die prachtvolle Kunstsammlung Karl's I. gekommen sind. Dann hatte sie Sandrart im Jahre 1627 bei seinem Besuch in England im langen Gartensaal des Earl of Arundel gesehen²⁾. König Karl mag sie wohl im Tausch für andere Kunstgegenstände an diesen großen Holbeinfreund gegeben haben; dafür liegen auch noch andere Beispiele vor. In der Folge hört man nur,

¹⁾ Über die Bilder und ihre Geschichte vergl. Lappenberg S. 82—87.

²⁾ Vergl. sein eigenes Leben.

dafs sie während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Flandern nach Paris kamen und sich eine Zeit lang dort befanden¹⁾; seitdem sind sie verschollen.

Nur von einem der Bilder, dem Triumph des Reichthums, ist Holbein's Originalskizze vorhanden, und zwar im Museum des Louvre²⁾, ein geistvolles, meisterhaftes Blatt, mit der Feder gezeichnet, mit Tusche schattirt und mit aufgesetzten weissen Lichtern. Wir theilen es im Holzschnitt mit. Im British Museum hängt das Fragment eines höchst seltenen, schönen Stiches von 1561, welcher nicht nach dem Bilde, sondern, wie die Übereinstimmung lehrt, nach der Skizze gemacht ist. Er ist von Antwerpen datirt³⁾, so dafs sich also damals die Zeichnung wahrscheinlich dort befand. Ein Stück der rechten Seite, mit ihm die Hauptfigur, fehlt. Ausserdem hängen im British Museum zwei Copien nach den Gemälden von dem holländischen Zeichner Jan Bifchop, der 1686 starb, also wohl aus der Zeit, als die Schildereien von England nach Flandern gekommen waren. Sie sind mit der Feder gezeichnet und mit Bister schattirt; der Triumph des Reichthums zeigt manche Abweichung von der Skizze und ihrem alten Stich. So fehlt ihnen und den folgenden Copien der voraus-
 tragende Windhund, und Plutus, mit Pluto verwechselt, hat einen Dreizack in die Hand bekommen⁴⁾.

Die Copien, welche Zuccherò um 1574 gemacht hatte, befanden sich im vorigen Jahrhundert in der Sammlung des Hessen-Darmstädtischen Geheimraths Fleischmann zu Strafsburg, der sie wahrscheinlich aus dem Verkauf des Cabinet Crozat erworben, und wurden in Mechel's »Oeuvres de Holbein« gestochen⁵⁾. Ohne Zweifel waren es diese Copien, welche

¹⁾ (Félibien) *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. II. Paris 1672. p. 379. Il y avait encore dans la maison des Ostrelins, dans la salle du Convive, deux Tableaux à détrempe, qu'on a vus icy depuis quelques années, et qu'on avait envoyez de Flandres.

²⁾ Nicht öffentlich ausgestellt. — Die sogenannte Originalzeichnung im British Museum ist nur eine in manchen unwesentlichen Punkten abweichende Durchzeichnung danach (King's Library, Screen I. Nr. 17). Mr. Reiset, Conservateur der Gallerie des Louvre, versichert nach zahlreichen ähnlichen Durchzeichnungen, die ihm bekannt sind, dieselbe rühre aus der Zeit her, als sich das Blatt in der Jabach'schen Sammlung befand. Unser Holzschnitt ist nach demjenigen in Charles Blanc's *Histoire des peintres* copirt, welcher das Original treu wiedergiebt. — Der Stich von 1561 im Brit. Mus. hängt neben dem angeblichen Original (King's Library, Scr. I. 16).

³⁾ Bezeichnet: (F)AICTE PAR MAISTRE HANS HOLBEYN TRES EXCELLANT POINTRE Et imprime par Johan Borg^{ae} Floret^o en Anuers lan M.D.XLI. Cum Priuilegio. Ob dieser der Stecher oder der Verleger, ist also nicht ersichtlich. — Wir kennen kein zweites Exemplar des Blattes.

⁴⁾ In der Londoner Durchzeichnung ist ihm ein Zweizack gegeben.

⁵⁾ Unterschrift: Ex museo Georgii Gulielmi Fleischmann consiliarii intimi Hesso-Darmstadiensis. — Frieder. Zuccari delin 1574.

Sandart nach seiner Mittheilung¹⁾ selbst befaß. Über den ferneren Verbleib der Blätter fehlt uns jede Nachricht. Andere Copien, welche sich in Buckingham House befanden, bis dies in königlichen Besitz kam, brachte Horace Walpole an sich, und auf der Auction der Sammlung von Strawberry-hill erwarb sie, um 16 Guineas, Sir Charles Eastlake, dessen Wittwe sie jetzt in ihrer schönen Sammlung zu London bewahrt. Der Stil der Zeichnung zeigt eine solche Verwandtschaft zur Schule van Dyck's, daß ohne Zweifel Vertue Recht hatte, wenn er sie für Copien Vorsterman's nach Zuccheri's Blättern hielt, welche jener zu stechen unternommen hatte, als sie im Cabinet Crozat waren²⁾. Sie sind in schwarzer Kreide ausgeführt, mit weißen Lichtern, leichter Farbenandeutung im Fleisch und himmelblauem Grunde, und geben nächst der Pariser Zeichnung das klarste Bild von Holbein's Schöpfung. Vom Triumph der Armuth ist indeß nur die vordere Hälfte da³⁾.

Die Darstellung von Triumphzügen entsprach dem Geschmack der Zeit. Das öffentliche Leben war aller Orten an Aufzügen reich, die bei feierlichen Gelegenheiten mit dem größten Schaugepränge in Scene gesetzt wurden. Hiervon entlehnte die Literatur solche Vorwürfe — man braucht nur an die Trionfi des Petrarca zu erinnern — und dasselbe that die bildende Kunst. Gemälde vom Triumph des Todes haben wir kennen gelernt. Mehrfach sprachen wir von Andrea Mantegna's Triumph des Cäsar, einem Werke, welches den Gipfel desjenigen bezeichnet, was der Kunst der Frührenaissance zu erreichen möglich war, und das im Norden kaum weniger als in Italien Bewunderung und Nacheiferung fand. Doch noch häufiger als ein realer historischer Vorwurf, wie bei Mantegna's Werk, bildet ein allegorischer Vorwurf den Kern solcher Compositionen. Dieser Gattung gehört der Triumphwagen Maximilian's von Albrecht Dürer an.

Holbein bewegte sich also hier in einem Kreise der Anschauung, der seinen Zeitgenossen vertraut war, und mag wie Dürer mit gelehrtem Beirath gearbeitet haben. Lateinische Verse waren auf diesen Bildern angebracht, wie sie, der Mode entsprechend, die Porträts vieler Kaufleute und die Festdecoration beim Einzug der Königin zierten⁴⁾.

AVRVM BLANDITIAE PATER EST NATVSQVE DOLORIS
QVI CARET HOC MOERET QVI TENET HIC METVIT⁵⁾.

¹⁾ Vol. II. p. 87. ff. Sandart'sche Kustkammer.

²⁾ H. Walpole, Anecdotes of painting, ed. Wornum. I. S. 89.

³⁾ Beide nach Zeichnungen von Mr. G. Scharf in Holz geschnitten für Waagens Handbook of painting, London 1860.

⁴⁾ Die oft wiederholte Angabe (Walpole S. 89), More habe die Verse dazu gemacht, geht nicht über Vertue zurück und entbehrt jeder äußeren Begründung wie inneren Wahrscheinlichkeit. In seinen Werken kommen die Gedichte nicht vor.

⁵⁾ Die Verse sind nach de Biscop's Copie gegeben.

»Gold ist der Vater der Luft und des Kammers Sohn; wem es fehlt, der trauert, wer es hält, dem bangt« — derselbe Spruch, welchen die Kaufleute des Stahlhofes über das Mittelthor ihrer Gildhalle schrieben¹⁾, stand als Motto auf dem ersten Bilde. Da sitzt auf einem zierlichen, antiken güldenen Wagen (wie sich Mander ausdrückt), Plutus, der Gott des Reichthums, ein kahlköpfiger Greis mit langem Bart, vornüber gebeugt, als ob schwere Sorgen auf ihm lasten. Auf Geldsäcke setzt er seinen Fuß, und eine offene Schale voll Münzen steht vor ihm. Etwas tiefer sitzt Fortuna, ein jugendlich-schönes Weib, in anmuthiger Bewegung, mit verbundenen Augen, flatterndem Haar, und einem Schleier, der sich wie ein Segel im Winde bläht. Sie wirft mit vollen Händen Geld unter das Gefolge, welches sich um den Wagen drängt, lauter Reiche und Glückskinder aus dem Alterthum, wie die beigefschriebenen Namen uns lehren. Wir denken an die Verse Göthe's:

«Leicht ist's, zu folgen dem Wagen,
Den Fortuna führt,
Wie der gemächliche Troß
Auf gebesserten Wegen
Hinter des Fürsten Einzug.»

Vorauß schreitet der wohlbeleibte Sichäus, Dido's Gemahl, der Reichste unter den Phönicern; auf der andern Seite des Gespanns kommt der Kopf des Dichters Simonides aus Iulis zum Vorschein, der ja dem Vorwurf der Habgier und der Käuflichkeit seiner Muse nicht entging. Hinter Sichäus kommt der Lydier Pythius, mit Turban und im orientalischen Costüm, ein wahres Bild vermessenen Hochmuths, gegangen. Er war es, dessen Geldgier seine Gattin damit verhöhnte, daß sie ihm eine Schüssel mit Gold vorsetzte, als er hungrig von der Reise kam. Wer aber ist der Profilkopf hinter ihm, durch die Beischrift Bassa oder Saffa genannt²⁾? Das nächste Paar bilden Crispinus, der wegen seines Luxus von Juvenal gegeißelte Günstling des Domitian, und vor ihm, einen Geldsack unter dem Arme, Leo von Byzanz. Er, ein Schüler Plato's, hatte seine Vaterstadt gegen Philipp von Macedonien vertheidigt, als dieser aber seinen Landsleuten schrieb, Leo habe nur deshalb Byzanz nicht übergeben, weil er ihm die geforderte Summe nicht bezahlt habe, hängte jener sich auf. Eine Gestalt hinter ihnen, die niederknielt, um das ausgestreute Gold

¹⁾ Lappenberg S. 73.

²⁾ Ist die Lesart richtig, so könnte Holbein einen Herrscher des Saffaniden-Hauses gemeint haben. Der 24. Monarch dieser Dynastie, Chosroës III., wäre hier ganz am Platze. Unter ihm blühte das Reich, er häufte unermessliche Schätze und Kostbarkeiten, stattete seinen Palast mit 40000 Silberkülen aus, und im Alter überwältigte ihn die Leidenschaft des Geizes, so daß sein unterirdisches Schatzgewölbe sein eigener Kerker ward.

Triumph des Reichthums.

(Zeichnung, Paris)

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

vom Boden zu rafften, und deren Gesicht verdeckt ist, wird als Themistokles bezeichnet; auch dieser große Feldherr entging ja dem Vorwurf der Habsucht nicht, als er sich vom Perserkönige einige Städte hatte schenken lassen; und wie er den Unwillen der Griechen dadurch erregte, daß er nach orientalischer Sitte dem Barbarenkönige seine Huldigung durch Kniebeugung darbrachte, beugt er sich auch hier vor der Glücksgöttin in den Staub. Ventidius, auch aus Juvenal bekannt, breitet seinen Mantel aus, um Geldstücke aufzufangen; dasselbe thut die folgende Gestalt mit der phrygischen Mütze, in der Unterschrift Gadareus, das heißt ein Einwohner des wegen seiner Üppigkeit sprüchwörtlichen Gades¹⁾ genannt. Dem Wagen folgt Crösus, mit der Krone geschmückt und auf einem edlen Pferde, welches Narcissus am Zügel führt. Hinter ihnen sind, gleichfalls reitend, zwei andere Könige, die vom Gipfel der Macht und des Glücks herabgeschleudert wurden, Midas und Tantalus, zu sehen, und zuletzt zeigt sich Cleopatra, die ihre Reize in unverhüllter Pracht den Blicken aussetzt, und deren Wagen eben eine Wendung macht, um sich dem stattlichen Zuge des Plutus anzuschließen.

Deffen Gespann wird von einem erprobten Wagenlenker, der vor der Glücksgöttin sitzt, *Ratio*, »Vernunft«, regiert. Mag ihm auch einer aus der Umgebung *vividius!* »fahre schneller«, zuzurufen, der bärtige Mann mit den nervigen Armen faßt dennoch unbeirrt die Zügel kurz. Diese heißen »Kenntniß« und »Wille«, und die Rosse werden außerdem noch durch vier edle, göttliche Frauengestalten regiert, welche theils nebenher gehen, theils auf ihnen reiten. Das widerpenftige Pferdepaar dem Wagen zunächst, »Zins« und »Contract«, wird durch »Billigkeit« und »Gerechtigkeit« geleitet, das vordere Gespann, das sich feurig aufbäumen möchte, »Geiz« und »Trug« durch »Freigebigkeit« und »Rechtschaffenheit« gebändigt. Es gilt, die Rosse wohl im Zaume zu halten, um der Nemesis, die drohend hinterdrein schwebt, zu entgehen.

Der Triumph der Armuth trug folgende Strophe als Wahlspruch:

MORTALIVM IVCVNDITAS VOLVCRIS EST ET PENDVLA
 MOVETVR INSTAR TVRBINIS QVAM NIX AGIT SEDVLA
 QVID ERGO CONFIDETVR IN GLORIA
 QVI DIVES EST PENVRIAM FORMIDAT IGNOBILEM
 INSTABILIS FATI ROTAM SEMPER TIMET MOBILEM
 DEGITQVE VITAM PROPE FALLIBILEM
 QVI PAVPER EST NIHIL TIMET NIHIL POTEST PERDERE
 SED SPE BONA LAETVS SEDET NAM SPERAT ACQVIRERE
 DISCITQVE VIRTUTE DEVM COLERE.

¹⁾ Diese Deutung Lappenberg's ist offenbar die richtige und an die hebräische Stadt Gadara (vergl. Zeitschrift für bildende Kunst, IV, S. 232) ist nicht zu denken. Auf Griechisch heißt Gades τὰ Γάδινα, und bei der damaligen Vorliebe für griechische Brocken mitten im lateinischen Text ist Gadareus statt Gaditanus erklärlich.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

»Der Sterblichen Luft ist flüchtig und schwankend, wird bewegt und getrieben wie ein Wirbel im Sturm. So darf man keinen Herrlichkeiten trauen. Wer reich ist, dem bangt vor schmähhlicher Noth, er fürchtet stündlich, daß des unbeständigen Schicksals Rad sich dreht, und in Täuschung geht sein Leben hin. Wer arm ist, fürchtet nichts, ihm droht kein Verlust, sondern freudige Hoffnung erfüllt ihn, denn er denkt zu erwerben und lernt durch Tugend Gott dienen.« — Auf keinem glänzenden Triumphwagen, sondern auf einem elenden Leiterkarren fährt Penia, die »Armuth«, einher, eine alte, ausgehungerte, magere Frau, wie Mander sie nennt. Ein Strohdach bildet ihren Baldachin und das »Mißgeschick« hat sich als Gefährtin zu ihr auf den Sitz geschwungen. Sie erhebt ihre Ruthe gegen diejenigen, welche dem Wagen folgen, halbnackte und verzweifelte Gestalten, deren eine der Künstler »Bettelhaftigkeit« benennt. Statt der feurigen Rosse bilden zwei Esel, Stupiditas und Ignavia, »Dummheit« und »Thatlosigkeit«, und zwei Ochsen, Negligentia und Pigritia, »Fahrlässigkeit« und »Trägheit«, das Gespann. Aber von vier anmuthigen, blühenden Frauengestalten werden sie geleitet: »Mäßigkeit«, »Fleiß«, »Geschäftigkeit« und »Arbeit«, diese letzte namentlich ein schönes, von Frische, Kraft und Gefundheit strotzendes Weib. Die Zügel aber führt »die Hoffnung«, welche vertrauensvoll gen Himmel blickt, (*»houdende de oogen zeer beweeglijk hemelwaard geslagen«*, sagt Mander), und hinter ihr sitzt, von *Memoria* und *Ufus*, »Bewußtsein« und Erfahrung« freundlich berathen, die »Betriebsamkeit«, *Industria*, und vertheilt die Werkzeuge der Arbeit, Hammer und Dreschflegel, Winkelmaß und Axt an die Armen und Nothleidenden, welche den Wagen umdrängen. So will der Künstler die sociale Frage durch Selbsthülfe lösen. Die gemeinsame ernste Grundidee der beiden Bilder aber ist, vor dem Übermuth im Glück, wie vor dem Verzagen im Unglück zu warnen. Reichthum und Armuth können beide zum rechten Ziele führen, sobald die Fahrt nur wohl geleitet wird. Dies giebt beiden das Recht einen Triumph zu feiern.

Von solchem Geist erfüllt, konnten diese Malereien wohl einen würdigen und sinnreichen Schmuck für den Festsaal der berühmten Handelsgenossenschaft bilden. Ihr Charakter ist ein allegorischer, die Allegorie aber ist eine Kunstgattung, welche in der Gegenwart bei den Künstlern, bei den Ästhetikern, beim Publikum recht nachdrücklich in Verruf gekommen ist. Merkwürdig, daß andre Epochen, denen wir — was die künstlerische Schöpferkraft betrifft — willig den Vorrang lassen, von dieser Bedenklichkeit und Verwerflichkeit der Allegorie auch nicht eine Ahnung hatten! Nicht bloß das Alterthum und das Mittelalter, auch die Meister aus der höchsten Blütezeit der modernen Kunst, dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wußten davon nichts. Wenn der Künstler Begriffe, die dem Verstande angehören, so mit der Macht seiner Phantasie erfafst, so mit

der Wärme seines künstlerischen Gefühls durchdringt, daß er fähig ist, sie zu vollen persönlichen Wesen zu gestalten, die anschaulich und lebendig vor uns stehen — wer will ihm das verbieten? Nur daß er dies wirklich zu thun wisse, nur darauf kommt es an. In Raphael's Gestalt der Poesie hat der Inbegriff dichterischer Schöpfungskraft so vollkommen persönliche Existenz gewonnen, daß wir im Anschauen an sie glauben und so von ihrem Dasein überzeugt sind, wie nur irgend der Gläubige überzeugt ist, daß die in Bildern dargestellten mythischen Gestalten seiner Religionsvorstellung wirklich sind. Das gilt von Andrea Pisano's Cardinaltugenden, seiner »Hoffnung«, seiner »Demuth«, an der ältesten Thüre des Florentiner Baptisteriums, das gilt von unseres Cornelius Apokalyptischen Reitern oder von den Seligpreisungen aus der Bergpredigt, die er für seine Friedhofsbilder in Gruppen ausprägte. Ja man fühlt sich hier getrieben, auszurufen: die Kunst hat überhaupt keine höheren Vorwürfe, als dies freie Gebiet der Phantasie ihr gewährt.

Holbein wußte ja sonst die Wirklichkeit treu und bestimmt zu geben wie keiner. In seinen Bildnissen hielt er die einzelnen Persönlichkeiten mit ganzer Schärfe fest, selbst das Hässliche und Beschränkte, das Gewöhnliche und Profaische künstlerisch wiedergebend, weil er Alles mit durchdringender Kraft erfaßte, wie es war. So gab er bei historischen Darstellungen jede Handlung und jedes Ereigniß mit drastischer Bestimmtheit, wie der unbefangene Blick sie sich als geschehen denken muß. Aber hier erst, bei den Bildern des Stahlhofes, durfte die Einbildungskraft sich selbst Gesetz und Maß geben, und die reine Schönheit regierte unbeschränkt.

Wer möchte vor diesen Bildern auf die Allegorie zu schelten wagen, die nur der Reflexion verständlich sei! Versteht man etwa die heutigen sogenannten Geschichtsbilder, Schlachten- oder Haupt- und Staatsactionen besser? Aber Gestalten wie Holbein's »Plutus«, wie seine »Hoffnung«, seine »Arbeit« — für wen sind sie nicht faßbar und wirklich? Da deckt das Bild den Begriff, und dessen Inhalt steht als ein lebendiges, persönliches Wesen vor der Anschauung da. Manche Einzelheiten wird man freilich erst verstehen, wenn man die beigeschriebenen Namen liest, manche Feinheiten und geistreichen Züge wird man erst würdigen, wenn man die Reflexion zu Hülfe nimmt. Aber Ähnliches ist ja auch bei Raphael's Wandbildern in der Camera della Segnatura der Fall. Wie von diesen gilt von Holbein's Stahlhof-Gemälden: Sie reizen zum Nachdenken und lohnen es reichlich, aber sie befriedigen auch schon durch die bloße Erscheinung das künstlerisch empfindende Auge, noch ehe die Reflexion Zeit gefunden hat hinzutreten. Und auch der geistige Inhalt tritt in seinen Hauptzügen dem unbefangenen Anschauenden auf den ersten Blick klar vor die Seele.

Es spricht zu Gunsten unseres Meisters, wenn man in dieser Hinsicht seine Schöpfung mit dem Triumphwagen Maximilian's von Dürer vergleicht. Dessen prachtvolle Composition verräth zu sehr, daß sie nach einem von anderer Seite aufgenöthigten Programm gemacht ist. Die Gestalten, welche den sitzenden Kaiser umgeben, sind ohne Erläuterung überhaupt nicht verständlich, und schon diese unmittelbare Zusammenstellung der realen Persönlichkeit aus der Gegenwart mit den allegorischen Figuren ist bedenklich. Wo Holbein den allegorischen Gestalten historische gesellt, gehören sie einem fernen Alterthum an und können sich leicht mit jenen in einer idealen Welt zusammenfinden. In formaler Hinsicht hatte Dürer sich hier in solchem Grade wie bei keinem andern Werke auf den Boden der Renaissance gestellt. Das Studium, welches er hier entfaltet, die theoretische Sicherheit, das künstlerische Wissen sind außerordentlich. Und doch bleiben jene Erscheinungen uns kalt und fremd, während diejenigen Gestalten, welche Dürer ganz aus der vaterländischen Anschauung heraus erfindet und im heimatlichen Gewande, in deutscher Haltung und Art auftreten läßt, uns trotz aller Härten, Ecken und Seltsamkeiten lieb und innig befreundet sind.

Dagegen Holbein in den Bildern des Stahlhofes! — »In Hinsicht des künstlerischen Stils« — sagt Waagen treffend ¹⁾ — »stehen diese Compositionen mitten inne zwischen Mantegna und Raphael. Kein anderes seiner Werke ist in solchem Grade geeignet darzuthun, daß Holbein der Meister gewesen ist, in dem allein die deutsche Kunst die freien Formen des Cinquecento erreichte.« — In stilistischer und formaler Hinsicht stehen die Bilder in der That auf dem Boden, welchen Andrea Mantegna bereitet hat. Im Studium seiner Werke, namentlich seines Triumphzuges des Cäsar, hat der deutsche Meister die Grundgesetze des Aufbaues und der rhythmischen Bewegung gelernt, hat er Vorbilder für jenen freien, anmuthigen Faltenwurf gefunden, der uns hier in dem durchgängig idealen Costüm, namentlich bei den Frauengestalten entzückt. Jenes Muster endlich war bestimmend für die schon von Mander als sehr verständig gepriesene Wahl des Augenpunktes in der Linie der Basis, wie wir sie auch bei andern Werken unseres Meisters, namentlich den Orgelthüren, finden. Während Holbein in früherer Zeit meist sehr kurze Figuren mit großen Köpfen anwendet, ist er auch über diese Einseitigkeit jetzt hinausgekommen; die Gestalten sind schlanker und wohl proportionirt, und die Freiheit in Auftreten und Bewegung, die seine Bildungen immer zeigten, neigt sich hier nicht der Derbheit zu, sondern ist mit ächter Grazie vermählt. So kommt er in der That, vom Stil Mantegna's ausgehend, durch eigene Kraft und ohne durch seine Umgebung getragen zu sein, dem Stil

¹⁾ Treasures IV. S. 36.

nahe, den Raphael in Italien erreicht hatte. Wenn Zuccherò diesen im Angesicht der Stahlhof-Bilder nannte, wollte er damit noch mehr sagen, als daß Holbein neben den Größten stehen könne. Die wahre künstlerische Verwandtschaft der beiden Meister läßt sich klar erkennen beim Anblick dessen, was uns noch an Ahnung von jenen verschwundenen Gemälden bleibt.

Wir wissen genug von dem Meister, um überzeugt zu sein, daß die Gemälde nicht gegen den Entwurf zurückblieben, und die Mittheilungen Mander's bestärken uns darin. Beide Stücke, sagt unser ältester Bericht-erstatte, waren vortrefflich angeordnet, frei gezeichnet und wohl geschildert. — Die wenigen Bemerkungen, die er noch sonst über die malerische Ausführung macht, lassen darauf schließen, daß hier der Künstler, der gewählten Technik entsprechend, mehr andeutend als realistisch verfahren ist. Die Pferde vor dem Wagen des Reichthums waren weiß, die nackten Partien der Frauengestalten ihnen zur Seite zeigten die natürliche Farbe, aber ihre Gewänder waren nur schwarz und weiß, und am Rande mit Muschelgold verziert. Gold, das in richtiger Verwendung überhaupt einen idealen Charakter verleiht und den Eindruck ruhiger Würde steigert, schien auch sonst nicht gespart zu sein. Und so muß der Eindruck der Gemälde ein heiterer und festlicher gewesen sein, als sie noch den Raum, für den sie bestimmt waren, einnahmen, und über den Kaminen mit ihren zierlichen Gefirn, über den Credentztischen mit den blinkenden Geschirren aus Zinn und Silber, die Wände der deutschen Gildhalle schmückten.

Figürliche Compositionen aus Holbein's englischer Zeit sind sonst äußerst selten, doch in der Bibliothek der Königin zu Windsor Castle befindet sich eine miniaturartig ausgeführte Zeichnung, die hier Erwähnung verdient, jenes durch Wenzel Hollar's Kupferstich bekannte Blatt mit der Königin von Saba vor Salomo, das sich zur Zeit, als jener es nachbildete, in der Arundel-Sammlung zu London befand. In einer Renaissance-Halle mit schönen Säulen, Vorhängen und getäfelter Decke thront König Salomo, vor ihm kniet die fremde Königin, das Gesicht vom Beschauer abgewandt, und redet ihn an, edle Frauen folgen ihr paarweise und ihre Diener reichen knieend dem Herrscher Gold und köstliche Gaben. Zu den Seiten des Thrones stehen die Weifen und Ältesten des Reiches. Die Anrede der Fürstin ist in lateinischer Sprache an verschiedenen Stellen des Hintergrundes angebracht: »Du hast das Gerücht durch deine Tugenden besiegt. Selig sind deine Leute, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören! Gelobt sei der Herr dein Gott, der an dir Lust hat, so daß er dich auf seinen Thron gesetzt hat und du König bist vor Gott deinem Herrn!«

Die Ausführung ist bei aller Leichtigkeit zart und unvergleichlich, in Silberstift und leicht mit Tusche schattirt. Einzelnes an den Gewändern

und an der Architektur des Hintergrundes ist mit mattem Golde geziert, was eine reizende Wirkung thut, und ab und zu ist der Künstler noch einen Schritt weiter in den Farbenandeutungen gegangen. Die Früchte im Korbe, den ein Mädchen hält, sind grün und roth. Der Grund zwischen den Säulen ist blau mit goldenen Sternen. Überall schöner Rhythmus der Linien, Grazie und leichte Bewegung bei sichtlichem Anklang an italienische Renaissance vielleicht auch nicht ohne Berührung mit der Schule von Fontainebleau, an welche die sehr schlanken Verhältnisse der Figuren und manche Motive der Bewegung erinnern ¹⁾.

¹⁾ Vergl. A. v. Zahn, Jahrbücher, V, S. 206.

Die Heilung des Besessenen.

XVIII.

Holzschnitte, Spottbilder, Miniaturen.

lantische Gefinnung, die früher in England werden durfte, hatte der Künstler art. Bald nachdem er Sir Thomas Cromwell gemalt, sprach er sein Bekenntniß ebenso unumwunden in seinen Schöpfungen aus, als er dies früher land gethan hatte, und zwar hauptsächlich dieselben Mittel wie dort, nämlich durch en für den Holzschnitt.

Wie Holbein einst die ersten Publicationen der deutschen Bibel in der Schweiz mit seinen Erfindungen geschmückt hatte, zierte er jetzt auch die erste vollständige Übersetzung in die englische Sprache. Diese kam im Jahre 1535 heraus, nachdem ihr Druck, laut Schlussbemerkung, den 4. October dieses Jahres beendigt worden war. »*Faithfully and truly translated out of Douche and Latyn into Englishe*«, heisst es auf dem Titel. *Dutch* bedeutete damals noch deutsch, nicht holländisch, wie heute, und Luther's deutsche Übersetzung hat im Wesentlichen die Grundlage von Tyndale's englischer gebildet, aus welcher diese neue Übersetzung von Miles Coverdale hervorging. Seine Thätigkeit war

größtentheils nur eine redigirende gewesen, und er hatte sein Werk in Deutschland, den dortigen Reformatoren nahe und mit Tyndale's Unterstützung vollbracht. Das Buch, ein prächtig ausgestatteter, jetzt außerordentlich seltener Folio-Band, war auch im Auslande gedruckt, wie die meisten der früheren englischen Reformationsschriften, und zwar bei Christoph Froschover in Zürich.

Jetzt war die heilige Schrift in der Landessprache nicht mehr wie unter Wolfey und More verpönt und verfolgt, ihre Verbreitung wurde nicht mehr mit den strengsten Strafen an Gut und Leben bedroht. Auf das Erscheinen dieses Buches erfolgte der Erlaß Cromwell's, damals General-Vicar des Königs in allen geistlichen Angelegenheiten, jeder Pfarrer habe dafür Sorge zu tragen, daß seine Kirche mit einem Exemplar der ganzen Bibel versehen sei. Eine Widmung an Heinrich VIII. geht dem Texte voraus, und ebenso nimmt der König in eigener Person seine Stelle unter den Bildern des Titels ein, dessen Zeichnung von Hans Holbein herrührt¹⁾ (vergl. unsern Holzschnitt auf dem Widmungsblatt).

Unten thront Heinrich VIII. im vollen Königsornat, das Schwert in der Rechten, sein Vier-Felder-Wappen, im ersten und vierten Felde drei Lilien, im zweiten und dritten drei Leoparden enthaltend, und von den Insignien des Hofenbandordens umgeben, ist zu seinen Füßen angebracht, rechts und links knien die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger des Landes, und ersteren legt der König ein großes Buch, das heilige Wort des Herrn, in die Hand.

Die übrigen Darstellungen, oben und an den Seiten, bilden einzelne Momente aus dem Alten und Neuen Testamente, die einander sinnreich entsprechen. Links oben der Sündenfall, sehr dramatisch aufgefaßt. Den Verführungen der Schlange — diesmal ist sie ohne Menschenhaupt gebildet — hat das erste Elternpaar nachgegeben, und nun ergreift beide auch schon das Gefühl von dem, was sie gethan. Adam, noch die verbotene Frucht in der Hand, fühlt den Drang, seine Blöße zu decken, und greift nach einem Zweig desselben Baumes, von dem er den Apfel pflückte. Vorwurfsvoll wendet er sich gegen Eva um, und diese steht von Kopf bis zu Fuß als ein Bild der Scham da, in der sie ganz vergehen möchte. Ihnen, die den Tod in die Welt gebracht, gegenüber

¹⁾ Dibdin, der eine genaue Beschreibung des Buches giebt (*Bibliotheca Spenceriana*, London 1814, S. 78), nennt Holbein's Namen nicht. Chatto erwähnt den Titel nur kurz in einer Anmerkung mit dem Zusatz, er zweifle nicht, das derselbe von Holbein herrühre. Auch M. Ambroise Firmin Didot führt ihn als Arbeit Holbein's an, während er in der deutschen Kunstdliteratur völlig unbekannt ist. — Vergl. Verz. der Werke Nr. 237. Der Titel, welchen Froude (vol. III., Cap. I.) als Titel der ersten englischen Bibel beschreibt, gehört erst einer späteren Ausgabe an und hat mit Holbein nichts zu thun.

steht der auferstandene Christus mit der Siegesfahne, welcher der Schlange den Kopf zertritt und seinen Fuß auf Teufel und Tod setzt.

Es folgt Moses, der auf der Spitze des Berges Sinai knieend, die Gesetztafeln des alten Bundes empfängt. Keine himmlische Erscheinung, wie früher bei den Bildern des Alten Testaments, hat der Künstler hier angebracht, der flammende Blitz ist zu sehen und die Posaunen, deren Ton er vernahm, ragen aus den Wolken hervor. Ihm entspricht Jesus, welcher die Apostel mit den Schlüsseln seines Reiches ausendet, um aller Welt den neuen Bund zu verkünden. Darunter der Hohepriester Esra, welcher den verammelten Juden das Gesetz der Väter liest¹⁾ und gegenüber die vom Geist erfüllten Apostel am Pfingstfeste, welche, Petrus an der Spitze, aus dem Hause treten und der Menge ihr neues Evangelium predigen. Bei diesen beiden Szenen lohnt es sich, im Kopf eines jeden Zuhörers den Eindruck zu studiren, den das heilige Wort auf ihn macht. Seit ihren ältesten Zeiten pflegt die christliche Kunst den Szenen des Neuen Testaments Momente des Alten gegenüberzustellen. Davon bieten die monumentalen Werke des Mittelalters, bietet in ausgedehntester Weise die xylographische Biblia pauperum Beispiele. Wenn Holbein hier Ähnliches thut, so folgt er insofern der Tradition, aber originell ist er in Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Momente. Der Sündenfall pflegt in der Biblia pauperum u. s. w. nicht der Auferstehung, sondern der Verführung Christi als Typus zu dienen. Die Vorbilder der Auferstehung dagegen sind Jonas, den der Wallfisch auspeit, und Simson, die Thorflügel von Gaza davontragend; Moses auf Sinai entspricht gewöhnlich der Ausgießung des heiligen Geistes. Verfuhr Holbein schon hier der Tradition gegenüber frei, so ist er vollends schöpferisch in der Auswahl und Entgegenstellung der beiden letzten Momente. Die Ausgießung des Geistes ist ein gebräuchlicher Vorwurf in der christlichen Kunst, nicht so der darauf folgende Moment, den wir hier sehen. Wie viel dramatischer und darstellbarer, und zugleich wie viel inhaltsschwerer und größer er sei, empfand auch Cornelius, indem er ihn für das Mittelbild an der Südwand seines Friedhofes wählte und in ihm die Gründung der christlichen Kirche zur Erscheinung brachte.

Zu unterst endlich, die Gruppe des Königs einschließend, stehen noch zwei Männer als Hauptvertreter des Alten und Neuen Testaments und als mächtige Pfeiler des Glaubens: links König David, die Harfe spielend ähnlich jener Gestalt des Sängers, welche Holbein vor einer Reihe von Jahren für den Baseler Grofsrathsaal entworfen hatte, rechts der Apostel

¹⁾ 3. Esdra 9. lautet die Notiz auf dem Blatte. Das apokryphe 3. Buch Esra kommt in der Bibel nicht mehr vor. Der Inhalt dieses Capitels ist mit Capitel 9 und 10 des 1. Buches Esra identisch.

Paulus, mit kahlem Schädel und mächtigem Bart. Seine Rechte stützt sich auf das groſse Schwert, feine ausgestreckte Linke, einladend geöffnet, scheint den Beschauer aufzufordern, er möge kommen und theilnehmen an den ewigen Gütern, welche das göttliche Wort gewährt. Dem jüdischen König in Krone und Prachtgewändern steht er als der Mann aus dem Volke mit kahlem Haupt und nackten Füſsen gegenüber. David iſt von milder poëtischer Begeiſterung erfüllt, er dagegen vom Feuer glaubensvoller Überzeugung. Und während das Schriftband neben Jenem die Worte des Pſalms enthält: »O wie ſüſs ſind deine Worte in meiner Kehle, ja ſüſſer denn Honig!« leſen wir neben Paulus die Stelle aus dem Römerbrief: »Denn ich ſchäme mich des Evangeliums nicht, denn es iſt die Kraft Gottes, die da felig machet.« Dieſer ächt proteſtantiſche Gedanke ſcheint ſich nicht auf Paulus allein zu beziehen, ſondern gleichſam die Grundidee der ganzen Darſtellung zu bilden. Durchgängig ſind in dieſem Titel die Hauptbegriffe des evangeliſchen Bekenntniſſes betont. Einfach und bedeutungsvoll ſtellt der Künſtler zunächſt Sünde und Erlöſung einander gegenüber, und auf den Glauben, in dem das Heil ſei, weiſen die anderen Darſtellungen hin.

Wie das ganze Werk im Auslande gedruckt worden iſt, ſo ward auch der Holzschnitt des Titels nicht in England ſelbſt verfertigt. Sein ganzer Charakter zeigt klar, daſs er eine ſchweizer Arbeit iſt und daſs die Hand, welche ihn ausführte, das Schneidmeſſer zu regieren und in dieſem kleinen Maſſſtab zu arbeiten gewohnt war. Wenn auch die Feinheit und Meiſterſchaft Lützelburger's hier nicht entfernt erreicht iſt, ſondern die Technik gegen ſeine Leiſtungen recht derb ſcheint, ſo giebt ſich doch überall nicht nur eine ſichere Hand, ſondern auch ein wahres Verſtändniſs des Meiſters kund. Dem Formschneider iſt es indessen beizumessen, wenn die Porträtähnlichkeit des Königs nicht gröſſer iſt. Übrigens iſt dies ſicher eins der erſten Bilder, welche den König mit einem Vollbart zeigen, dazu trägt er hier das Haupthaar nach früherem Brauche noch bedeutend länger, als wir es in den Porträten der nächſten Jahre ſehen.

Wir kennen noch einen Titel aus Holbein's engliſcher Zeit, der ſicher ebenfalls in der Heimat des Künſtlers geſchnitten worden iſt und an Schönheit der Arbeit den vorigen bei weitem übertrifft. Unten erblickt man wieder das Wappen Heinrich's VIII., wie auf dem Titel zu Coverdale's Bibel, von zwei prachtvollen Wappenthieren gehalten. Zu den Seiten ſtehen Petrus und Paulus, dieſer gegen oben weiſend; beide ſind ſchlanke, hochgewachſene Geſtalten, die in ihren Proportionen merkwürdig gegen die zwei Apoſtel aus A. Petri's beiden Ausgaben des Neuen Teſtamentes von 1522 und 1523¹⁾ abſtechen, aber von der alten markigen Kraft den-

¹⁾ Vergl. S. 215.

noch nichts verloren haben. Sie stehen unmittelbar vor geschmackvollen Candelaberfüßen, so daß sie, die Säulen der Kirche, den Aufbau selber zu tragen scheinen. Oben, in einem Bogen, der auferstandene Christus vor seinem Grabe, Tod und Teufel unter seinen Fuß tretend, und dabei, in lateinischer Sprache, des Heilands Worte: »Seid getroßt, ich habe die Welt überwunden.« Der Titel selber, in Form eines Blattes, welches die beiden Apostel halten, ist in dem Exemplar, das wir kennen, dem herrlichen Probedruck des Kupferstichcabinettes zu München, noch ungedruckt¹⁾.

Ebenso wie früher in Deutschland zeigt sich Holbein auch jetzt nirgend entschiedener als Kämpfer für die Reformation, denn in Erfindungen, welche von satirischem Geist erfüllt sind. Das merkwürdigste Zeugniß davon ist eine gezeichnete Passionsfolge von satirischem Charakter, in welcher Christi Henker und Widerfacher als Mönche und Geistliche dargestellt sind. Spottbilder mit einem solchen Motiv gehörten an und für sich nicht Holbein allein an. Ähnliches kommt häufig in den fliegenden Blättern der Zeit mit ihren groben Zerrbildern und ihren wenig glimpflichen Verfen vor, und zwar wetteifern darin beide Parteien. Auch die Katholiken stellten dar, wie der Heiland von der ganzen Schaar der Reformatoren gepeinigt und umgebracht wird. Holbein's Erfindungen aber haben mit solchen Werken im Übrigen nichts gemein.

Seine satirische Passion war nicht, wie die eben erwähnten Blätter, für die Vervielfältigung in Holzschnitt gezeichnet, — dazu war die Sprache, die der Künstler hier führte, viel zu frei und kühn. Die Originalzeichnungen bildeten ein kleines Büchlein, welches wahrscheinlich irgend eine hervorragende Persönlichkeit der protestantischen Partei zur eigenen Augenweide befaß. Sicher hielt der Maler seine Urheberschaft geheim, und auch der Eigenthümer mochte das kostbare Buch nur mit Vorsicht und im engsten Kreise eingeweihter Freunde zeigen, denn die Zeit, in welcher unter Heinrich's VIII. Regierung eine solche Sprache gestattet war, dauerte nur kurz. Heute ist das Buch verschollen, vielleicht durch frommen Eifer vernichtet, unsere Kenntniß ist auf die Kupferstiche Wenzel Hollar's nach sechzehn Blättern der Folge beschränkt. Englische Verse, deren Sprache und Orthographie beweisen, daß sie mit den Bildern gleichzeitig entstanden sind, stehen hier unter jedem der kleinen Blätter, welche ungefähr das Format der Todesbilder haben. Zu Hollar's Zeiten befanden die Originale sich wahrscheinlich in der Sammlung des Earl of Arundel, obwohl auf den Stichen, die aus Vorsicht auch ohne Hollar's Namen erschienen, nichts davon bemerkt ist. Aber Sandrart berichtet, daß ihm der Earl ein Büchlein in Sedez gezeigt, in welchem von dieses

¹⁾ Vergl. Bd. II. Verz. der Werke, Holzschnitte, Nr. 238.

Meisters Hand die ganze Leidensgeschichte des Herrn auf 22 Blättern gezeichnet sei, voll Figuren jeder Art, deren Kleinheit sich aus dem Format des Buches hinreichend abnehmen lasse, und zwar sei hier jedesmal das Bild des Erlösers unter der Gestalt eines schwarzgekleideten Mönches dargestellt. Diese Art ungenauer, ja verkehrter Beschreibung ist ganz bezeichnend für Sandart, dem man nie zum Vorwurf machen kann, er habe bei Kunstwerken das »Wie« über dem »Was« vergessen, sondern der sich um das Gegenständliche und den geistigen Gehalt der Bilder nicht zu kümmern pflegt und nur an der formalen Erscheinung Interesse nimmt.

Es war im Sommer 1535 als Thomas Cromwell, jetzt Viceregent des Königs für seine geistliche Gerichtsbarkeit im ganzen Reich, eine Commission für die allgemeine Visitation der Klöster und geistlichen Bruderschaften ausandte¹⁾. Da ward dann jener Abgrund von Mißbräuchen, Unordnung, Sittenlosigkeit und Verworfenheit aufgedeckt, in den zwei Drittel aller Stifter und geistlichen Häuser gesunken waren. Da kam jene Wirthschaft klar zu Tage, welche zwar früher die geistlichen Obern zum Theil gekannt und bitter getadelt hatten, denen sie aber stets mit so wenig Ernst zu Leibe gegangen waren, daß sie sich dadurch selbst zu Mitschuldigen machten. Diejenigen Stätten waren selten, in welchen noch eine Spur von religiöser Pflichterfüllung, von Pflege der Armen und Bedürftigen, von gottesfürchtigem Wandel zu finden war. Mit dem Ansehen des geistlichen Standes beim Volke ward ein frivoler Mißbrauch getrieben, wie er namentlich in Einem Falle klar hervorgetreten und sogar bis zu staatsgefährlichen Intriguen gediehen war. Die Heuchelei und der Betrug geistlicher Herren hatte, auf den Aberglauben der Menge speculirend, aus einer armen, nervenkranken Person eine Heilige und Prophetin gemacht, die sich mit politischer Agitation befafste. Erst kürzlich hatte die entlarvte »heilige Jungfrau von Kent« nach bitterer Klage wider ihre Anstifter auf dem Scheiterhaufen geendigt.

Ebenso leichtfinnig und gewissenlos, wie mit den geistigen Gütern, ging der Klerus auch mit den irdischen Gütern der Kirche um. Die reichen Besitzungen ihrer Orden beuteten die Äbte und Patres, nicht im Interesse der Kirche oder der Wohlthätigkeit, sondern für ihren persönlichen Genuß aus. Da wurden die Ländereien abgeholzt und verwüftet. Statt das man sich mit den reichen Einkünften begnügt hätte, häufte man Schulden auf Schulden; die Schätze der eigenen Gotteshäuser wurden von den Mönchen und Oberen veruntreut, die Goldgefäße zum Einschmelzen gegeben, die Juwelen ausgebrochen und verhandelt. In weltlichen Kleidern verließen die Geistlichen ihre Klöster, um den Freuden des Lebens

¹⁾ Froude, Vol. II. cap. X.

nachzulaufen, aber Luxus, Unfittlichkeit und Schwelgerei fanden auch in die geheiligten Örter selber Zugang. Hier gab es Schlupfwinkel für käufliche Dirnen, der Beichtstuhl mußte die Gelegenheit zu Nichtswürdigkeiten liefern; mit den Nonnen wurde verbrecherischer Verkehr getrieben, und fündhafte Unenthaltfamkeit war in den Frauenklöstern heimisch. Das Alles wurde jetzt schonungslos bloßgelegt. Die jungen Leute, die wider ihren Willen im Kloster schmachteten, wurden entlassen, die Zurückgebliebenen unter strenge Disciplin gebeugt, und die Summe der Visitatoren-Berichte in das schwarze Buch zusammengetragen, das dem Parlament unterbreitet ward, — ein Document, für dessen Vernichtung später die katholische Königin Maria geforgt hat.

Die Stimmung jener Zeit, in welcher Cromwell die inhaltsschweren Briefe seiner Commissare empfing, in welchen sodann die aufgeregten Parlamentsdebatten über diese Angelegenheit begannen und die öffentliche Aufmerksamkeit durch sie in Anspruch genommen war, redet aus Holbein's Satirischer Passion. Wie wir sie in Wenzel Hollar's Stichen sehen, beginnt die Folge mit dem Gebet am Ölberg. Auf waldiger Bergeshöhe liegen die schlafenden Jünger; über Petrus hängt sein Schwert am Baum, Christus kniet im Gebet. Dies geht im Hintergrunde vor sich, während sich im Vordergrunde der Verräther Judas, mit dem Geldbeutel und in der Kleidung eines Mönches, zeigt, wie er ein sauberes Paar in geistlicher Kleidung und mit Hirtenstäben, deren Krönung eine Hand mit dem Dolche bildet, durch die Zaunthür in den Garten führt. Im zweiten Bilde tritt Christus auf seine Verfolger zu, sagt ihnen: ich bin's den ihr sucht, und da fällt das Pfaffengefindel rücklings vor ihm nieder, von der Macht seiner göttlichen Majestät getroffen. Dann folgt die Scene, da Petrus dem Knecht des Hohenpriesters ein Ohr abhaut — auch diese hat antipapistische Bedeutung, wie die Verse darunter zeigen, in denen von Petri und seiner Verfolger Gewaltthätigkeit die Rede ist:

•Peter cuts of the high Preistes Seruantes eare
Peter who should the keies, no weapon beare,
But warre and weapon with his followers since
Above the keies have got Praeheminence.▪

Ferner wird der Heiland von Pfaffen und Mönchen vor den Hohenpriester Hannas gezerzt (Nr. 4). Einer darunter schlägt ihn mit einem Buche, denn ihre Bücher, sagt der Dichter, schlagen und speien ja der göttlichen Wahrheit in's Gesicht. Eine der großartigsten Scenen ist die fünfte, da der Erlöser von seinen pfäffischen Widersachern vor das Tribunal des Kaiphas gebracht wird. Christus, mit Rosenkränzen gefesselt, wird von einem Cardinal und einem Mönch, der sein Tintenhorn schwingt, herbeigeschleppt, Kaiphas zerreißt seine Kleider und besprengt ihn mit Weihwasser, und oben an der Wand stehen in deutlicher Sprache die Worte

•WER WIDER DIE RÖMISCHEN DER SOL STERBEN.▪

Nun wird Christus vor den Heiden Pilatus geführt, der in Türkencostüm in seiner Hausthür steht, und die geistlichen Schergen haben gleich all' ihre Schätze und Werkzeuge, Leuchter, Monstranzen, Glocken, Bullen, mitgebracht und ausgebreitet. Die siebente Scene spielt wieder vor des Papstes Kaiphass Thron, über dessen Baldachin ein Teufelchen lauert. Mönche treten jetzt als falsche Zeugen wider Jesus auf, und ihre faubern Schwestern, die Nonnen, gucken zu Thüren und Fenstern hinein. Dann wird Christus von Mönchen gegeißelt, und Cardinäle schauen zu (Nr. 8); jene pflegen sich ja selbst zu geißeln, wer mag sie also tadeln, wenn sie Christus das Nämliche thun? meint die Unterschrift.

Bei der Dornenkrönung (Nr. 9) drückt ein frecher Gefell in der Kutte dem Heiland die Dornen mit einem Messbuch tiefer in die Stirn, Andere helfen mit Leuchter und Hirtenstab nach, und gegenüber sitzt ein feister Bettelmönch, der dem Gepeinigten aus einem Bierkrüge zutrinkt. Beim Eccehomo (Nr. 10) steht ein Bischof dem Pilatus zur Seite und die Menge, die Christi Tod fordert, besteht aus Mönchen und Geistlichen vom niedrigsten bis zum höchsten Rang, deren Mitren und Messgewänder in scharfem Gegensatz zu Jesu Blöße und seiner Dornenkrone stehen. Als dann Pilatus sich die Hände wäscht, nachdem er das Urtheil gemäß dem Wunsche der geistlichen Herrn gesprochen (Nr. 11), bringt ein Mönch ihm einen Sack voll Lebensmittel zur Belohnung, während Christus von den Pfaffen abgeführt wird, der Papst mit dem Kreuz voran. Diese Rolle führen die Pfaffen auch bei der Kreuztragung (Nr. 12) durch, wo nur derjenige, der das Kreuz schleppen hilft, ein gutmüthiger Bauersmann ist. Und als dann Christus am Kreuze hängt (Nr. 13), trägt auch der Schächer zu seiner Linken eine Mönchskutte; die unten stehenden Soldaten sind Bischöfe und Klosterbrüder, und um des Heilands Kleider schlagen sich Priester mit Büchern und Stäben. Dagegen ist kein einziger vom Klerus zu sehen, als dem Erlöser von den Seinen die letzte Ehre erwiesen wird (Nr. 14).

•Heere Christ into his Sepulchre is laid,
But not by those by whome he was betraid,
The Friars and Monkes I meane, for they are fled
Now they haue seene him Crucified and deed.▪

Es ist dies eine schön componirte Scene von einem völlig ernst-religiösen Charakter, die gegen die satirischen Bilder vorher und nachher einen kühnen Gegensatz bildet. — •Des Papstes Küche• wird vom Dichter das Fegefeuer genannt zu welchem darauf der Heiland niederfährt (Nr. 15); der Teufel trägt hier die dreifache Krone, seine Gefellen sind mit Mönchskutten angethan, und über dem Eingang prangt das päpstliche Wappen. Eine gleiche Heftigkeit des Spottes bricht endlich auch im letzten Blatte los; Mönche, denen Nonnen zu schmaufen und zu trinken geben, halten

am Grabe Wache, und während ihrer Schwelgereien werden sie nicht gewahr, daß über ihnen schon der Auferstandene in himmlischer Glorie schwebt.

Sandrart hatte Recht, wenn er hier die Sorgfalt und Meisterschaft der Zeichnung bewunderte. Welche Fülle von Figuren tritt hier im kleinsten Raume handelnd auf! Dazu sind namentlich die Hintergründe überall von feiner Ausführung und großer Schönheit, mögen sie aus Landschaften oder aus Renaissance-Architektur bestehen. In höchst origineller Weise ist die Kreuzigung in eine Winterlandschaft mit kahlen Bäumen, weißen Feldern und beschneiten Dörfern versetzt. Am schönsten aber ist die Scenerie bei der Kreuztragung, ganz an das Baseler Passionsgemälde erinnernd. Auch hier solche großartige Stadtmauer-Perspective wie dort, sowie eine hügelige Gegend und eine Burg auf stolzer Höhe. Dazu ist dies Blatt vorzugsweise geeignet, um dasjenige in das rechte Licht zu setzen, was wir schon bei Gelegenheit der Grablegung bewunderten: die Sicherheit, mit welcher Holbein noch mitten in der Satire den vollen Ernst jener Momente aus der heiligen Leidensgeschichte festzuhalten weiß.

Eine ähnliche satirische Stimmung, wenn auch nicht mit dieser Schärfe und Leidenschaft wie in der Passionsfolge, regt sich in einigen kleinen Holzschnitten nach Holbein's Zeichnung. Der im Jahre 1548 erschienene Katechismus des Erzbischofs Cranmer, die englische Bearbeitung eines latei-

Der gute und der schlechte Hirt.

nischen Textes, welchem ein deutscher Katechismus des Justus Jonas zu Grunde lag, enthält eine große Anzahl von Holzschnitten, und darunter einige nach Holbein. Die große Mehrzahl ist entschieden französischer Arbeit, Feinschnitte in der Art des Bernhard Salomon, genannt Petit Bernard, so auch die mehrere Jahre nach dem Tode Holbein's entstandene Rückseite des Titelblattes mit dem Könige Edward VI., der die Dedication des Werkes entgegennimmt. Von Holbein'scher Erfindung sind nur drei Bilder dieses kostbaren und höchst seltenen Buches¹⁾. Zunächst Moses auf Sinai, eine treue und gute Copie jener Darstellung, die auf dem Titel der Coverdale'schen Bibel vorkam, und dann zwei Scenen, die Holbein neu entworfen, und von denen er außerdem die erste mit seinem Monogramm, die zweite mit seinem Namen beglaubigt hat. Jene giebt die

¹⁾ Vergl. Verz. d. Werke, Holzschnitte, Nr. 197 — 199.



Gefchichte vom Pharifäer und Zöllner, die in einer Kirchenhalle von einfacher Renaissance-Architektur vorgeht. Chriftus tritt mit feinen Jüngern ein und weist ihnen den felbftgerechten Pharifäer, der in Mönchftonfur am Altar kniet, während der Zöllner kaum näher zu treten wagt und fich in tiefer Zerknirfchung an die Bruft schlägt.

Ebenfo find bei dem zweiten Blatte, da der Heiland den Teufel aus dem Befeffenen treibt (vergl. die Abbildung S. 391), die Schriftgelehrten und Pharifäer, die an dem Thun des Herrn ein Ärgerniß nehmen, als Pfaffen und Mönche gekennzeichnet, in Kutten oder mit Bifchofsmützen und gröfstentheils mit feiftem Bauch. Die Composition, die Holbein mit feltener Leichtigkeit aufgezeichnet, ift bewundernswerth durch ihr dramatifches Leben, und mag auch eine ungeübte Hand das Schneidemeffer geführt haben, fo erkennt man doch immer noch die bedeutende Charakteriftik, welche der Meifter trotz des kleinen Maßftabes in Köpfe und Gefaltten zu legen gewußt hat, und bewundert die Freiheit der Haltung, die Kühnheit der Bewegung in der Gefalt des Befeffenen und des Mannes, der ihn hält.

Nahe verwandt wenn auch noch ungenügender in der Ausführung¹⁾, ift ein anderer Holzſchnitt, der am Beginn einer kleinen englifchen Flugschrift reformatorifchen Inhalts fteht, und der ebenfalls mit dem vollen Namen des Malers verfehen ift. Er illuftrirt Chrifti Worte aus dem Johannes-Evangelium: »Ich bin der gute Hirt. Ein guter Hirt giebt fein Leben für die Schafe. Der gemiethete Knecht aber flieht, weil er ein gemietheter Knecht ift und forgt nicht für die Schafe.« Von feinen Jüngern umgeben, weist der Herr mit grofsartiger Geberde auf den ungetreuen Hirten hin, einen Mönch, der feinen Hirtenftab fortgeworfen hat und davonläuft, fo fchnell als er kann, da der Wolf in die Heerde bricht. Diefelbe Gegenüberftellung des guten und des böfen Hirten ift auch in literarifchen Producten des Reformationsgeiftes beliebt. So fingt Conz Leffel in feinem Liede auf Hutten²⁾:

furwar ein gutter hürte
setzt fein feel für fein fchaff,
bei dem man frummkeit fpürte,
fo er nit ligt jm fchlaff,
thut fich der fchefflein fleyffsen,
das die wolff sie nit zerreißen,
verderben und zerbeißen,
der daglöner der flücht,
fo er den wolf nur fücht.

¹⁾ Was namentlich die Thiere zeigen. Vergl. den Holzſchnitt nach einer Durchzeichnung die ich der Güte von I. Fisher Esq., Oxford, verdanke. — S. Verz. d. W. Nr. 200.

²⁾ Ulrich's von Hutten Schriften, herausgegeben v. Böcking, II. 596.

Die Schrift selber »*A lytle treatise after the manner of an Epyssle wryten by the famous clerk Doctor urbanus Regius*« kam im selben Jahre wie der Katechismus des Erzbischofs Cranmer, 1548, heraus. Die Entstehung aller dieser Holzschnitte, oder mindestens der Zeichnungen, fällt aber offenbar in die Periode, von der wir jetzt reden, in die Jahre, da das Strafgericht gegen das Mönchswesen gerade im vollen Gange war. Damals war ihre Publication, sei es mit jenen Büchern selbst, sei es in anderen Schriften, in Aussicht genommen. Das aber mußte vereitelt werden, als bald nachher die katholisirende Partei, namentlich nach dem Tode der Königinnen Anna Boleyn und Jane Seymour, mehr Einfluß gewann, und Cromwell mit seiner Richtung nicht mehr so entschieden durchdringen konnte wie früher. Im Jahre 1539, noch vor seinem Sturze, nahmen König und Parlament die blutige Bill der sechs Artikel an, wie sie die altgläubigen Bischöfe, an ihrer Spitze Gardiner von Winchester, entworfen. Die Lehre von der Transsubstantiation, die Privatmesse und die Ohrenbeichte wurden festgehalten, den Laien wurde der Kelch entzogen, den Priestern die Ehe verboten, auf's neue ward die bindende Kraft der geistlichen Gelübde sanctionirt. Ebenso ward die Einführung der im Auslande gedruckten Bücher streng verpönt, die in England gedruckten Schriften wurden der Censur unterworfen, und sogar das Bibellefen von Seiten der Laien ward wieder beschränkt. — Jetzt konnten Holzschnitte solchen Geistes nicht an die Öffentlichkeit dringen und ihr Erscheinen blieb daher bis zum Regierungsantritt des neuen Herrschers, als Holbein schon seit mehreren Jahren todt war, hinausgeschoben.

Diese drei kleinen Bilder sind sämmtlich von den oben erwähnten Titelblättern sehr verschieden, sind nicht wie diese in Deutschland oder der Schweiz, sondern offenbar in England selbst geschnitten, ebenso wie der früher erwähnte Profilkopf des Sir Thomas Wyat, mit dem ihre Technik die größte Ähnlichkeit zeigt. Holbein, der die ächt vaterländische Kunst des Holzschnittes so wohl zu würdigen verstand und zahlreiche Entwürfe für sie gemacht hatte, war jetzt für die Hebung dieser Technik in England thätig. Bis dahin hatte sie es hier noch zu keinen wahrhaft künstlerischen Leistungen gebracht. Man liefs im Auslande arbeiten oder man kaufte auch Holzstöcke von Buchdruckern des Auslandes an. Es waren auch bereits früher zahlreiche Holzschnitte von Holbein's Erfindung, nachdem sie in Basel ihre Dienste gethan, über den Canal gewandert. Holbein, welcher durch das jahrelang fortgesetzte Zeichnen für diesen Zweck sich das höchste Verständniß der Technik angeeignet hatte, leistete nun bei diesen kleinen Bildern das Äußerste in Anwendung der einfachsten Mittel zu seinem Zweck, und machte es dadurch auch einem ungeübten Formschneider möglich, seinen Intentionen im wesentlichen nachzukommen. Fast nur durch die Umriffe, die sehr

entschieden und klar sind, ist der Gegenstand gegeben, die sparsamen Andeutungen der Schattirung sind durch einfache Parallellinien versucht, und nirgend kommt eine Kreuzschraffur vor, auf jedes zartere Detail ist verzichtet, und wieviel trotzdem erreicht ist, sogar im Ausdruck der Gesichter, das verdient studirt zu werden.

John Leland, dessen Nänie Wyat's jenen Holbein'schen Kopf enthält, gab unmittelbar nachher eine Schrift heraus, welche gleichfalls einige Holzschnitte nach Erfindungen unseres Meisters aufweist: »*Genethliacon illustrissimi Eaduerdi Principis Cambriae*« etc., ein etwas verspätetes Gedicht auf die Geburt des Prinzen von Wales, das 1543 und zwar bei demselben Verleger wie die Nänie, Reinhold Wolfe, erschien. Dieser Drucker war ein Landsmann unseres Malers, nämlich jedenfalls deutschen Ursprungs und wahrscheinlich zu der berühmten Buchdruckerfamilie in Basel gehörend; da lag es um so näher, daß Holbein zu ihm in Beziehung trat¹⁾. Auf der Rückseite des Titels sieht man zunächst die Devise des Prinzen von Wales, die Worte *ICH DIEN* unter einer Krone von Straußenfedern, von einer Sonnenglorie umstrahlt²⁾. Als Initiale ist hier wie in anderen Drucken Wolfe's ein S. mit Curius Dentatus, der die Geschenke der Samniter zurückweist, verwendet³⁾. Die Composition des ausdrucksvollen und ächt dramatischen Bildchens ist ganz dem früheren Baseler Rathsaal-Gemälde verwandt⁴⁾. In gleichzeitigen Drucken kommt auch noch eine andere Initiale von Holbein, H mit Isaak der den Jacob segnet, vor⁵⁾. Bei diesen Bildern möchte man für wahrscheinlich halten, daß Wolfe sie in seiner Heimat habe schneiden lassen. Ganz unzweifelhaft ist dies vollends bei einem sehr schönen Holzschnitt, dem Druckerzeichen des Reinhold Wolfe⁶⁾. (Vergl. die Abbildung S. 413.) Es illustriert seinen Wahlspruch »*Charitas*« in anmuthigster Weise durch eine Schilderung der liebevollen Freigebigkeit, die sich durch den Undank nicht stören läßt, mit dem die Welt ihr lohnt. Das Bild vom »Wirthe wundermild« hat Holbein für die Charitas gewählt, vom fruchtbeladenen Apfelbaum, den die Knaben plündern, nicht zufrieden mit dem was er ihnen freiwillig geschenkt hat, — dasselbe Motiv, welches ein bekanntes Gedicht von Friedrich Rückert behandelt. Hier ist die technische Ausführung des Formschnittes zart und charaktervoll zugleich und das Bildchen darf

¹⁾ Vergl. Detmold, Über ein paar Holbein'sche Formschnitte. Archiv für die zeichnenden Künste, II. S. 136 f.

²⁾ Nr. 205.

³⁾ Als Initiale dieses Capitels benutzt: Nr. 269.

⁴⁾ Vergl. S. 165.

⁵⁾ Nr. 270.

⁶⁾ Nr. 249.

sich dem lieblichen Signet Froschover's, das wir früher kennen lernten ¹⁾, an die Seite setzen. Es kommt auch noch eine Wiederholung dieses Signets, von einem Schild umschlossen, in Drucken Wolfe's vor ²⁾.

Der schönste Holzschnitt endlich, welcher in dieser Epoche Holbein's nach seiner Zeichnung gemacht wurde, ist ein großes Blatt in Folio, welches die 1548 erschienene erste Ausgabe von Hall's berühmter Chronik schmückt ³⁾. Trotz der schönen Copie, welche Dibdin im 3. Bande der *Typographical Antiquities* gegeben, ist es in der Holbein-Literatur vollkommen unbekannt, verdient aber einen der ersten Plätze unter des Meisters Schöpfungen dieser Art, dicht neben dem großen »Erasmus im Gehäus.« Ja der Sockel mit der Umrahmung, welche die Unterschrift »*King Henry the eyght*« umschliesst, ist sogar völlig identisch mit dem Sockel des Erasmus, zeigt dieselben beiden Sirenen-Gestalten, wie wir sie bei jenem sehen, und der Schnitt stammt ohne Zweifel aus Basel.

Die Darstellung zeigt König Heinrich VIII. im Rathe. Wir blicken in ein reiches fürstliches Gemach, die Wände mit Teppichen behangen, welche mit Lilien und Rosen geziert sind; die Decke mit ihren Pendentifs ist ein Meisterwerk der Holzschnitzerei im Renaissancestil, obwohl noch manche gothische Formen, zum Beispiel der flache Efselrücken oder Tudorbogen darin auftauchen. Prächtig ist auch der Thron des Königs mit dem Baldachin darüber, der sein Wappen trägt. Im Kreise um den Monarchen sitzen seine Räte, 27 an der Zahl, theils eifrig zuhörend, theils in Nachdenken versunken, theils einander zuflüsternd; und nicht nur die Köpfe, auch die Hände sind höchst ausdrucksvoll. König Heinrich VIII., welcher den seit 1535 üblichen Vollbart trägt, sitzt recht charakteristisch da, mit weit gesperrten Beinen, und in einem reichen, eleganten Anzug, einen Federhut auf dem Haupte. Bei dieser Gelegenheit sei eine kleine Federzeichnung in der *King's Library* des British Museum erwähnt: König Heinrich VIII. bei Tafel. Er sitzt allein unter einem Baldachin, der Raum, durch dessen Fenster das Licht malefisch einfällt, ist von zahlreichen Figuren belebt, der Credenzstisch reich mit Geschirren besetzt. Als Holbein ihn in diesem kleinen Maßstabe so gut aufzufassen verstand, mußte er schon Gelegenheit gehabt haben, den Monarchen in nächster Nähe zu beobachten.

Ohne Zweifel kam Holbein viel später in den Dienst des Königs als man bisher nach den Berichten der ältesten Biographen anzunehmen pflegte, aber der Termin, an welchem dies endlich geschah, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Die erste positive Kunde bringt ein 1536 geschriebener Brief des Dichters Nicolaus Bourbon de Vandoeuvre

¹⁾ S. 202. Die gleiche Bemerkung macht Detmold.

²⁾ Nr. 250.

³⁾ Verz. d. Werke Nr. 210.

an Thomas Solimar, Secretär des Königs: »Darum bitte ich Dich noch, daß Du so angelegentlich als möglich in meinem Namen Alle grüße, mit denen Du mich durch Umgang und Freundschaft verbunden weißt: Herrn Thomas Cranmer, den Erzbischof von Canterbury . . . , Herrn Cornelius Heyfs, meinen Wirth, den Goldschmied des Königs, Herrn Nicolaus Kratzer, den königlichen Astronomen, diesen Mann, der, in allen Ehren, von Witzen, Pöffen, launigen Einfällen ganz voll steckt, Herrn Hansen, den königlichen Maler, den Apelles unserer Zeit. Ihnen wünsche und erbitte ich von Herzen alles Frohe und Glückliche!« — Nicht nur in einer Reihe mit seinem Landsmann Kratzer, den Holbein schon vor Jahren gemalt hatte, sondern auch mit dem englischen Reformator wird Holbein hier erwähnt. Daß er mit diesem indess sonst in Beziehungen gestanden, ist nicht bekannt; ein Bildniß des Erzbischofs Cranmer von seiner Hand giebt es nicht. Der Vierte des Kreises, des Königs Goldschmied, Cornelius Hayes, wird häufig sowohl in den Ausgaberegistern des königlichen Haushalts als der königlichen Privatschatulle erwähnt.

Bourbon's Brief ist gleich nach seiner Abreise von England geschrieben, wo er ein Jahr in der Nähe des Hofes gelebt hatte. Seine Geschichte bietet das Bild solcher Humanisten- und Poeten-Existenzen, an welchen das 16. Jahrhundert reich ist. Auch er war einer jener Männer ohne bestimmten und geregelten Lebensberuf, die an den Höfen ihr Glück zu machen suchten, den höchsten Wechsel äußerer Verhältnisse erfuhren, ihre Heimat da fanden, wo gerade sich ihnen eine günstige Stätte bot, und ohne eigentlich bedeutende positive Leistungen auf literarischem Gebiete aufweisen zu können, sich doch durch ihren Geist und ihr Erfülltein mit der Bildung der Zeit einen Platz unter dem nächsten Kreise der Monarchen und Vornehmen sicherten. Im Jahre 1503 war Nicolaus Bourbon zu Vandoeuvre unweit Bar-sur-Aube geboren und hatte sich schon im Alter von fünfzehn Jahren als Dichter gezeigt. In der Folge gelangte er an den Hof Franz I. von Frankreich und kam namentlich bei dessen Schwester, der Königin Margarethe von Navarra, in Gunst. Aber ein Umschlag in seinen Vermögensverhältnissen machte ihn plötzlich arm und einige anzügliche Stellen in seinen Gedichten, namentlich zu freie Äußerungen in religiöser Beziehung, zogen ihm Verfolgung zu. Er ward im Jahre 1534 ins Gefängniß geworfen und kam nur durch Verwendung Heinrich's VIII. frei. Durch Anna Boleyn, welche am französischen Hofe ihre frühere Jugend verlebt hatte, und durch den Leibarzt Dr. Butts hatte er den König gewonnen. Jetzt, gegen 1535, ging er nach England, und die Verbindungen, welche er bereits besaß, verschafften ihm die günstigste Aufnahme, er wirkte als Lehrer und zwar bei Jünglingen der vornehmsten Kreise, auch ein Neffe der Königin, Henry Carey, später Lord Hunsdon, war darunter. Im Jahre 1536 kehrte er in die

Heimat zurück, wo sich unterdessen die Wolken verzogen hatten, und er später berufen ward, Jeanne d'Albret, die Tochter der Königin von Navarra, zu erziehen.

Unter den Windforzeichnungen kommt sein Kopf, im Profil und gegen links gerichtet, vor, sinnend und geistvoll, mit langem Haar und kleinem Bärtchen, die Feder in der Hand. Man vergleiche ihn mit dem schreibenden Erasmus! die Haltung, die ganz andre Art, wie er die Feder führt, lassen sofort den geistreichen Hofpoëten sehen. Bourbon machte bei Gelegenheit dieses Conterfeis das verbindliche Epigramm auf »den unvergleichlichen Maler Hans Holbein«:

Dum diuina meos uultus mens exprimit Hanſi,
Per tabulam docta praecipitante manu,
Ipſum et ego interea ſic uno carmine pinxi:
Hanſus me pingens maior Apelle fuit ¹⁾).

»Während Hanſens göttliches Genie meine Züge im Bilde feſthält, mit kundiger Hand ſie keck auf die Tafel werfend, habe auch ich unterdeſs mit Einem Vers ihn ſo gemalt: Hans, wie er mich malte, war größer als Apelles«.

Das Bild zeichnete dann der Künſtler nochmals klein auf den Holzſtock, ganz wie vorhin, ebenfalls ſchreibend, nur daſs im Abdruck natürlich das Geſicht nicht mehr gegen links, wie dort, ſondern nach rechts ſchaut. So ſchmückt es ſpättere Auflagen von Bourbon's Gedichtſammlung *Nugae* ſeit der von 1538 ²⁾. Außer dem Namen des Dichters ſteht hier ſein Alter, 32 Jahr, und der Datum der Zeichnung, 1535, darüber. Das Porträt befindet ſich in einem Rund, Ornamente füllen die Ecken, und unten halten zwei nackte Knaben das Wappen des Dichters, das im oberen Felde ein Kreuz, im unteren einen Schwan zeigt.

Bourbon erwies ſich dankbar. Hatte der Maler durch dieſe Zeichnung ſeine Gedichte geſchmückt, ſo machte er daſür zu den Bildern des Alten Teſtaments, deren Herausgabe bald darauf erfolgte, jenes preiſende Eingangsgedicht, von dem wir ſprachen. Die begeisterte Bewunderung, welche Bourbon für den Meiſter empfand und mehrfach ausſprach, verkündete Holbein's Ruhm ſo laut und öffentlich, wie es bis dahin noch nie geſchehen war. Das Gebiet der Ausdrücke und Vorſtellungen, über welche man gebot um Werke der bildenden Kunſt zu rühmen, war äußerſt klein; den Künſtler mit den berühmteſten Meiſtern des claffiſchen Alterthums zu vergleichen, war das Beſte, was man

¹⁾ *Nugae*, 1538. Dieſe Citate aus Borbonius nach R. Weigel's Beilagen zu Rumohr's H. Holbein u. ſ. w. S. 85—88, indem andere Ausgaben der *Nugae* als die erſte von 1533 mir nicht zur Verfügung ſtanden. Daſs obige Verſe, wie R. Weigel angiebt, unter der Zeichnung in Windfor ſtehen, iſt irrig.

²⁾ Vergl. Verz. d. Werke, Nr. 208.

zu thun wufste, und anders machte es denn auch Bourbon nicht. Aber er setzt Holbein nicht blos den Alten ebenbürtig an die Seite, sondern nennt ihn wiederholt sogar gröfser als sie¹⁾. Dafs er persönlich mit ihm verkehrte, zeigt die mitgetheilte Briefstelle, und ausdrücklich endlich nennt der Dichter Holbein seinen Freund in folgender²⁾ Überschrift eines Epigramms: »*In picturam Hansi regii apud Britannos pictoris et amici*«.

Das so betitelte Gedicht auf ein Holbein'sches Gemälde ist aber auch an und für sich interessant:

Sopitum in tabula puerum meus Hanfus eburna
Pinxerat, et specie qua requiescit Amor:
Ut uidi, obstupui, Chaerintumque esse putavi,
Quo mihi res non est pectore chara magis
Accessi propius, mox saeuis ignibus arsi:
Osculaque ut ceppi figere, nemo fuit.

»Einen eingeschlummerten Knaben hatte mein Hans auf eine Elfenbeintafel gemalt, wie ein ruhender Amor anzuschauen. Ich seh' ihn, ich staune, ich halt' ihn für Cerinthus³⁾, den mein Herz am heifsesten liebt, ich tret' heran, von Leidenschaft entbrannt — doch als ich ihn küfste, da ist's nur ein Schein.«

Das Bild auf einer Elfenbeintafel kann nichts Anderes als ein Miniaturbild fein, und damit wäre denn ein Umstand bewiesen, den zwar van Mander schon berichtet, aber der trotzdem neuerdings bezweifelt worden ist⁴⁾, nämlich dafs Holbein auch Miniaturmaler gewesen. Erst später, in England, sagt Mander⁵⁾, habe er, der sich schier in Alles zu schicken

¹⁾ In dem Nugae steht das Epigramm:

»Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
Accersat a Britannia
Hanfum Vlbium et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliae.«

Dieser Reperdius, welchen der Dichter als würdigen Nebenbuhler einem Holbein an die Seite stellt, ist der Kupferstecher Reverdino (vergl. Sotzmann, Kunstblatt 1850, S. 123). Er soll aus Padua stammen, doch von seinem Leben wissen wir nichts, auch sein Vorname »George« wird nur durch diese Verse festgestellt, während die Bezeichnung seiner Stiche blos die beiden ersten Buchstaben desselben zeigt. Auch für seinen Aufenthalt in Lyon giebt es keine weitere Quelle, doch ist dieser um so erklärlicher, als Reverdino meist nach einem der in Frankreich thätigen Italiener, Primaticcio, stach. Dafs er somit einer der Ersten war, welche in Frankreich den neuen italienischen Geschmack verbreiten halfen, mochte auch der Grund sein, dafs ihn der Poët über Gebühr schätzte.

²⁾ A. W. Franks. *Discovery of the Will of Hans Holbein*. *Archaeologia* vol. 39.

³⁾ Cerinthus, bei Horaz, *Satire* 2, Vers 81, als Beispiel eines zarten Knaben, der weibliche Reize übertrifft.

⁴⁾ Von Mr. Wornum, p. 21 und 280 ff.

⁵⁾ Er berichtet eigentlich: erst nachdem Holbein in des Königs Dienst gekommen, was er aber irrtümlich, wie wir wissen, zu früh ansetzt.

wufste, die Kunst der Miniaturmalerei, in der er früher noch nichts verrichtet, sich angeeignet. Damals habe er am Hofe einen sehr berühmten Meister in derselben gefunden, mit Namen Lucas, — wahrscheinlich also Lucas Hornebaud, den wir schon früher als den bestbezahlten Künstler jener Zeit in England kennen lernten. »Mit diesem«, fährt Mander fort, »hielt er gemeinsame Bekanntschaft und Umgang und sah ihm die Behandlung der Miniaturmalerei ab, deren er sich seitdem in solchem Grade befleißigte, daß er in kurzer Zeit Lucas in Zeichnung, Anordnung, Verstand und Behandlung so sehr übertraf, als die Sonne den Mond an Helligkeit hinter sich zurückläßt.«

Für einen Künstler, der, wie Holbein, bei seinen Arbeiten Alles, auch die Nebendinge, die feinsten Partien im Costüm, im Schmuck, in der Umgebung mit solcher Feinheit und Vollendung ausführte, der außerdem jene kleinen Rundbilder in Öl von wenigen Zollen Durchmesser und mit zartester Behandlung fertigte, ist der Übergang zur eigentlichen Miniaturmalerei ein sehr naheliegender. Fast alle Miniaturen aus jener Zeit, die in England vorkommen, heißen jetzt »Holbein«, wir hören aber von mehreren anderen Malern, die damals denselben Kunstzweig betrieben, außer Lucas z. B. auch noch Susanna Hornebaud und noch eine zweite Malerin, Lavinia Teerlinck, und nur eine ganz kleine Zahl von Miniaturgemälden können wir in Naturgefühl und Behandlung Holbein so nahe verwandt finden, daß uns seine Urhebererschaft nicht zweifelhaft scheint. Freilich reicht gerade in dieser Beziehung die eigene Anschauung des Verfassers nicht weit genug. Eine solche konnte nur der gewinnen, welchem es vergönnt war, im Jahre 1865 die Miniaturen-Ausstellung im South-Kensington-Museum zu sehen.

Jenes von Bourbon gefeierte Miniaturbild eines schlafenden Knaben, wie ein Amor so schön, läßt sich allerdings nicht auffinden. Die vorhandenen Miniaturen sind auch nicht auf Elfenbein gemalt, sondern auf das Stück einer Spielkarte, wurden aber gewöhnlich in einer Elfenbein-Kapsel bewahrt. Dagegen ist aus demselben Jahre 1535, in welchem Bourbon in England war, das Bildniß eines kleinen Jungen erhalten, welches jedenfalls das schönste Miniaturgemälde Holbein's ist und eben solchen Lobes werth wäre. Es befindet sich in der Bibliothek der Königin zu Windsor Castle und stellt den kleinen fünfjährigen Henry Brandon, ältesten Sohn des Herzogs von Suffolk, dar. Allerliebste gekleidet, in schwarzem Rock mit vorschauenden Ärmeln des grünen Unterkleides, und eine weiße Feder am Hütchen sitzt der fünfjährige Kleine vor uns. Bequem lehnt er sich mit der Linken auf einen Tisch ihm zur Seite und neigt das Köpfchen mit so unbeschreiblicher kindlicher Anmuth, daß in der That kein kleiner Liebesgott holder gemalt sein könnte.

Sechs Jahre später hat Holbein auch den jüngeren Bruder Charles Brandon, drei Jahre alt, gemalt, als das Gegenstück des Vorigen; beide waren auch schon in der Sammlung König Karl's I., in deren Katalog sie mit Holbein's Namen genannt werden¹⁾. Der kleine Junge trägt einen blaugrauen Kittel mit rothen Streifen und ein schwarzes Mützchen auf dem lichtblonden Haare; dabei sieht er uns mit großen Augen an. Beide Knaben ereilte ein früher Tod, den 16. Juli 1551 starben sie an der Schweifskrankheit im selben Bette. — Es ist überraschend, daß wir von Holbein's Hand nicht auch ein Bild ihres Vaters, des ritterlichen Charles Brandon, Duke of Suffolk finden, des Genossen von Heinrich's VIII. glänzenden Jugendtagen, Gemahls seiner Schwester Maria, der Königin Wittve von Frankreich, und des ersten englischen Feldherrn zu seiner Zeit. Dagegen besitzen wir das Porträt seiner vierten Gemahlin, der Mutter jener beiden Knaben. Sie hieß Katharina, war die einzige Tochter des Lord Willoughby und vermählte sich im Jahre 1528 mit dem Herzog. Ihr Antlitz, das wir in der Windsor-Sammlung finden, hat etwas Vornehmes und übt durch die scharf mit dem Pinsel gezogenen Umriffe große Wirkung. Sie war eine Frau, die sich durch ihren Eifer für die protestantische Sache auszeichnete und später sogar den deutschen Reformator Martin Bucer zum Erzieher ihrer Kinder annahm.

Neben diesen Knabenbildnissen halten wir in Windsor noch zwei Miniaturporträts für ächte Arbeiten Holbein's. Das eine, Katharina Howard, wird später erwähnt werden, das andere stellt Lady Elisabeth Audley vor, Tochter des Sir Bryan Tuke, welchen Holbein früher gemalt hatte. Ihren Kopf sehen wir in großem Format unter den Windsor-Zeichnungen, und diese Studie diente auch dem Miniaturgemälde zum Vorbild; die Juwelen, welche dort nur flüchtig angedeutet waren, sind ganz dieselben, und die Initiale A kommt an dem Schmuck der Dame vor. Die Farbe des Kleides ist roth, wie das auch schon eine handschriftliche Bemerkung auf der Zeichnung andeutet. Das Miniaturbild hat gegen diese an Geist und Feinheit der Auffassung gewonnen und zeichnet sich durch zarteste Vollendung aus. Auf gleicher Höhe steht endlich noch der Kopf eines jungen Mannes im röthlichen Vollbart, Mr. Cook in Richmond gehörig, ein Bildchen, das Holbein als Miniaturmaler auf der Dresdener Ausstellung von 1871 glänzend vertrat.

Von dem Jahre 1535 ist noch ein lebensgroßes Bildniß in halber Figur und im Profil datirt: der fünfundzwanzigjährige Nicholas Poyns, im Besitz von M. de la Rosière in Paris. Eine gemalte Stein-Einfassung umgiebt das Bild, und auf dem blauen Hintergrunde ist die französische Devise zu lesen:

¹⁾ Vergl. Beilage III. Nr. 64, 65.

JE OBAIS A QVI JE DOIS
 JE SERS A QVI ME PLAIST
 ET SVIS A QVI ME MERITE.

Mit diesem ritterlichen Wahlspruch stimmt die ganze Erscheinung des Jünglings überein. Er ist ein feiner, schlanker Cavalier, ansprechend ohne eigentlich hübsch zu fein und durch und durch Engländer, er trägt ein Schnurrbärtchen und auch am Kinn beginnt der Bart zu sprossen, seine Nase ist groß, seine dunklen Augen liegen unter schattigen Brauen. Über das schwarze Wamms fällt eine goldene Kette herab und das Federhütchen sitzt schief und keck auf dem fein behandelten kastanienbraunen Haar. Wir wissen von dem Dargestellten wenig mehr, als daß er später als einfacher Landgentleman auf seinem Sitze Iron Acton lebte und 1539 Sheriff seiner Graffschaft Glostershire wurde¹⁾.

Von diesem Porträt kommen in England mehrere Copien vor, unter den Windsor-Zeichnungen ist die vortreffliche Studie, ebenso die seines Vaters Nicholas Poyns, eines älteren Mannes, baarhaupt mit blondem Bart, und des John Poyns aus Essex (gestorben 1558), von der jüngeren Linie. Leland nennt diesen unter den Freunden Wyatt's bei Hofe und charakterisirt ihn als großmüthigen, edelherzigen Mann. Der fast im Profil gesehene Kopf ist mit einem schwarzen Käppchen bedeckt, das bartlose Gesicht mit den fein geschlossenen Lippen und den begeistert aufschauenden Augen ist von eigenthümlichem Adel.

Vom 10. Juli 1536, dem 28. Regierungsjahre Heinrich's VIII ist das Bildniß des Sir Richard Southwell in der Gallerie der Uffizien zu Florenz datirt, an Leben und Geschmack besonders hochstehend²⁾. Auch die große Studie dazu in der Windsor-Sammlung ist ein Blatt ersten Ranges. Sie trägt von Holbein's Hand die Bemerkung: *«Die augen ein wenig gilbette»* und zeichnet sich durch die schlagende Bestimmtheit aus, in welcher diese Persönlichkeit vor uns erscheint. Es ist ein glattes Höflingsgesicht ohne Bart, mit dem Ausdruck großen Phlegma's und eben so großer Schlauheit. Im Gemälde trägt er ein schwarzes Barett, mit einem goldgefaßten Edelstein geschmückt, einen Rock von violetter Sammet, unter welchem Ärmel von schwarzem Atlas zum Vorschein kommen, und eine goldene Halskette. Die Hände ruhen in einander. — Southwell begann damals bei Hofe sein Glück zu machen; ein Jahr vorher hatte er im Proceß More's eine sehr zweideutige Rolle gespielt. Als der Anwalt der Krone, Sir Richard Rich, das Gespräch, das er mit More im Kerker gehabt, zu verdrehen suchte, um Anklagepunkte zu gewinnen, berief sich More vergeblich auf Southwell's Zeugniß, der dabei gewesen war, um

¹⁾ Fuller, The History of the Worthies of England.

²⁾ Gute alte Copie im Louvre.

feine Bücher fortzunehmen. Später benahm Southwell sich ebenso schimpflich beim Proceß des Earls of Surrey. Heinrich hielt ihn werth, weil er brauchbar war und ernannte ihn zu einem seiner Testamentsvollstrecker; auch unter Königin Elisabeth nahm er eine Stellung bei Hofe ein.

Demselben Jahre 1536 gehört noch das Porträt eines Kaufmanns vom Stahlhofe, des dreißigjährigen Derich Berg in der Gallerie des Lord Leconfield zu Petworth an. Der Abgebildete, mit braunem Haar und Vollbart, kleinen dunkelblauen Augen und schwachen Brauen, ein wenig schief gerichteter Nase, angenehm gebildetem Munde und starken Backenknochen, hat im Ausdruck etwas ungemein Wohlwollendes, Aufrichtiges, Gemüthvolles. Das Schwarz seines Anzugs, offenbar Seide, ist von einem wäffrigen Schimmer, mit scharf gebrochenen Falten, das »Spanish work« am Kragen ist wieder von zartester Behandlung. Ein Zettel mit den Worten »*Olim meminisse iuuabit*« zeigt, daß das Bild zum Andenken für eine liebe Person bestimmt war.

Die Bildnisse der Landsleute sind aber jetzt feltener geworden, Holbein gewinnt, wie wir sehen, mehr und mehr in den höfischen Kreisen Platz. Ein Porträt der Königin Anna Boleyn von seiner Hand ist aber nicht nachweisbar, mögen auch in verschiedenen Sammlungen Bildnisse, die dafür ausgegeben werden, vorkommen, welche indeß weder von ihm herühren noch auch diese Königin darstellen¹⁾. Ebenfowenig ist ein Gemälde Heinrich's VIII. von Holbein aus dieser Zeit vorhanden.

Mag nun auch möglich sein, daß Holbein schon zur Zeit Anna Boleyn's, vielleicht gegen das Ende derselben, in des Königs Dienst gekommen, so können wir die Geschichte seiner Verbindung mit Heinrich VIII. doch erst von der Zeit ihrer Nachfolgerin, der Königin Jane Seymour, beginnen. Und auf jeden Fall hatte der Maler seine Einführung bei Hofe nicht seinem ersten Gönner Sir Thomas More zu danken, sondern wahrscheinlich den Männern der entgegengesetzten Richtung, welche jetzt an More's Stelle getreten waren, vielleicht Cromwell oder Sir Thomas Wyat, die beide während der letzten Jahre Gelegenheit gehabt hatten, seine Kunst zu erproben. Gerade an Wyat zu denken, liegt nahe, denn er war persönlich Heinrich's Günstling und sein Einfluß auf diesen war sprichwörtlich. Wenn Jemand bei Hofe sein Glück machte, pflegte man zu sagen: Er muß in Sir Thomas Wyat's Cabinet gewesen sein²⁾.

Zu derselben Zeit, wo der Künstler den Titel zu Coverdale's Bibel, auf dem der König in seiner neuen Eigenschaft als Haupt der Englischen Kirche abgebildet ist, erfand, besiegelte der Mann, dem Holbein die ersten Erfolge in England zu danken hatte, seine Treue gegen die alte Kirche

¹⁾ Vergl. Bd. II. Excurs über Bildnisse Heinrich's VIII. und der Anna Boleyn.

²⁾ Lodge im Text zu Chamberlaine.

und ihre Verfassung mit seinem Blute. Ebenso wie Bischof Fisher von Rochester hatte More den Eid auf das Successionsstatut, wie es vom Parlamente angenommen war, verweigert. Zwar die zu Gunsten von Anna's Nachkommenschaft festgesetzte Thronfolge wollte er anerkennen, so weit reiche die Macht des Parlamentes, nicht aber ihre Motivirung durch die Ungültigkeit der Ehe von Heinrich und Katharinen. Diese indirecte Verleugnung der päpstlichen Autorität wies er zurück. In tiefer Erregung rief Cromwell aus, er hätte lieber seinen einzigen Sohn verloren, als diese Erklärung More's erlebt. Aber entweder war jetzt das Successionsstatut werthlos, oder das strengste Verfahren wider seine Gegner mußte vor sich gehen, und »die Herbe und Gewaltfameit der Begründung einer politischen Satzung auf kirchliche Ideen« trat in ihrem vollen Umfang zu Tage. Nicht seine Einschließung im Tower und auch nicht das Zögern der Regierung, weiter gegen ihn vorzugehen, nicht die Drohungen, bis zum Äußersten zu schreiten, und auch nicht die erneuerten Versuche, ihn gütlich zu gewinnen, machten Thomas Morus wankend. Am 6. Juli 1535, nachdem der achtzigjährige Fisher ihm kurz vorangegangen, bestieg er das Schaffot. »Er litt den Tod mit einer so lebhaften Vergegenwärtigung des künftigen Lebens, in welchem die Verwirrung des diesseitigen aufhören werde, daß er sein Scheiden aus diesem mit all' der Ironie ansah, die ihm überhaupt eigen war¹⁾.« Seine Hinrichtung war bei der Lage Englands in dieser Zeit der Umwälzung nicht grausamer und verwerflicher als eben die politischen Bluturtheile es überhaupt sind, aber More's literarischer Ruhm, seine persönliche Bedeutung und die Unantastbarkeit seines Charakters ließen einen Schrei des Unwillens durch ganz Europa gehen.

Aber ein noch blutigeres Schauspiel erlebte England bald darauf, welches das vorige an Furchtbarkeit übertraf. Keine Männer, die mit dem Leben abgeschlossen hatten und, um ihrer Überzeugung treu zu bleiben, mit Willen und Bewußtsein zu Märtyrern wurden, waren jetzt die Opfer, sondern ein Weib, das mitten in Schönheit und Lebensgenuss, auf dem Gipfel äußerer Herrlichkeit und weltlichen Glanzes vom Verhängnis getroffen ward. Hätte Holbein auf's Neue Todesbilder erfinden wollen, noch andere Phantasien würden jetzt in seinem Geiste aufgetaucht sein!

Schon im Herbst desselben Jahres, in welchem Anna Boleyn's Krönung und die Geburt ihrer Tochter stattfanden, hatte der König eine gewisse Unzufriedenheit gegen sie blicken lassen²⁾. Jetzt glaubte er sicher zu sein, daß sein im Stillen genährtes und lange zurückgedrängtes Mißtrauen begründet war. Eine kurze Zeit war vergangen, seit Heinrich's verstoßene Gemahlin Katharina den 7. Januar 1536 zu Kimbolton ge-

¹⁾ Ranke I. S. 199. f.

²⁾ Ranke I. S. 216. — Das Folgende nach Froude II. cap. XI. — Stow.

storben war. Ihr vom Krankenbette dictirter Brief hatte Heinrich tief ergriffen, Anna Boleyn aber hatte ein gelbes Kleid statt des befohlenen Traueranzugs angelegt. Wenige Monate später, den 1. Mai, fand das jährliche Fest mit großem Turnier zu Greenwich statt, wobei der Bruder der Königin, George Boleyn Lord Rochford, unter den Ausforderern, Sir Henry Norris unter den Vertheidigern war. Mitten im Turnier springt der König auf, zum Erstaunen der Anwesenden, und reitet mit kleinem Gefolge nach Westminster ab. Am nächsten Morgen werden Rochford und Norris, wenige Stunden später die Königin selbst in den Tower geführt, zu Schiff, denselben Weg, den sie drei Jahre vorher mitten unter Glanz und Jubel zurücklegte. Vor einem Tribunal, zu dessen Mitgliedern die an Rang, Stellung und persönlichem Werthe höchststehenden Männer des Reiches erlesen waren und dem ihr eigener Oheim, der Herzog von Norfolk, präsidirte, stand sie, der Untreue angeklagt, und ward verurtheilt. Generationen haben über Anna's Schuld oder Unschuld gestritten. Es ist unmöglich, Alles für erdichtet zu halten, dessen die Anklage sie zieht, aber nur um so stärker muß das Mitleid mit ihrem Schicksal sein. Nie hat ein Dichter so Erschütterndes erfunden, als jene Scenen im Kerker, in welchen ihre Aufregung sie Reden führen liefs, die an Wahnsinn grenzten, und die Verzweiflung des unglücklichen Weibes bald in Jammer und Todesangst, bald in eine Lustigkeit, die noch weit entsetzlicher, ausbrach. Am 19. Mai ward sie auf den Rasenplatz im Tower hinabgeführt, um »den guten Herrn zu empfangen«, und der Henker von Calais schlug ihr Haupt auf einen Schlag mit dem Schwerte ab. Am nächsten Tage heirathete der König Lady Jane, Tochter des Sir John Seymour, und am Pfingstfest ward sie öffentlich als Königin gezeigt.

Die Exemplare der vor wenigen Monaten im Druck beendigten Coverdale'schen Bibel waren nur theilweise ausgegeben. Jetzt liefs der Herausgeber bei den noch vorhandenen seine Widmung an den König vernichten, in welcher die Worte vorkamen: »Euer theuerstes rechtmäßiges Weib, die allertugendhafteste Fürstin Königin Anna.« Die neue Widmung, mit welcher er später das Werk in die Welt gehen liefs, war völlig gleichlautend, nur dafs die »theuerste rechtmäßige Gemahlin« Jane genannt wurde. Diese Fassung finden wir in den meisten noch vorhandenen Exemplaren des seltenen Buches.

Signet des R. Wolfe.

XIX.

In des Königs Dienst.

Während des ganzen Mittelalters pflegten die Fürsten und großen Herren ihren Maler zu haben, welcher in dauernder Verbindung mit ihrem Hofhalt stand, mit unter das Hausgefinde gehörte, und in diesem sogar seine Stelle recht weit unten fand, mit Stallknechten, Küchenjungen, Apothekern in einem Athem genannt ward¹⁾. Allmählich hob sich die Stellung der Künstler, mit dem Aufschwung ihrer Kunst wuchs auch ihr persönlicher Werth in den Augen ihres Herrn, die Maler traten zu den Fürsten nicht selten in vertrautere Beziehungen, und um einem solchen Verhältniß auch einen gebührenden Ausdruck zu geben, wurde ihnen häufig der Rang und Titel eines Kammerdieners (*varlet de chambre*) verliehen, einer Ehre, die sie mit Dichtern, Musikern, ja oft

¹⁾ Über die Stellung der Maler an den Höfen: Le Comte De Laborde. *La Renaissance des arts à la cour de France*. Paris 1850. I. S. 38 ff.

auch mit den Hofnarren theilten. Gegen früher war dies ein großer Fortschritt, obwohl noch immer die Künstler recht bescheiden gegen die ganze Reihe der geistlichen, ritterlichen und politischen Bediensteten am Hofe zurücktreten mußten. Das war die Stellung eines Jan van Eyck am Hofe zu Burgund, das war auch noch die Stellung der Maler an den nordischen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts, der drei Clouet im Dienste der französischen Monarchen und ebenso, am englischen Hofe, Holbein's der von nun an den officiellen Titel: *«Servant to the King's Majesty»* führte.

Und was hatte er in solcher Stellung zu thun? In dieser Beziehung waren die Fortschritte gegen das Mittelalter noch weit geringer als hinsichtlich des Ranges. Die Maler waren und blieben nicht mehr und nicht minder als ein Factotum für Alles, was sich irgend mit dem Pinsel machen liefs. In Prunkgemächern und Schlafzimmern, in Haus und Hof, in Pferdestall und Küche hatten sie bald dies, bald jenes herzurichten, zu decoriren, anzustreichen, die Möbel und den Hausrath, die Wappenbilder und Paradeschilder, die Wimpel und Flaggen der Schiffe, die Sättel der Pferde, selbst die Kuchen, die auf die Tafel kamen. Ebenso wurden ihr Talent und ihre Geschicklichkeit, ihre Erfindung wie ihre Hand für die Incenirung von Festlichkeiten, für Augenblicksdecorationen, Schaustellungen und Prunkaufzüge in Anspruch genommen. Allen Launen und Einfällen ihres Herrn mußten die Hofmaler zu Gebote stehen, Kleinigkeiten nahmen ihre Zeit in Anspruch, an tausend unwichtige und vergängliche Dinge mußten sie ihre Begabung und ihre Kräfte verschwenden.

Ein Zweig künstlerischer Thätigkeit hatte sich aber seit Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelt, welcher dem Hofmaler wirkliche Befriedigung gewährte, ihm nach all' jener Zersplitterung die Gelegenheit bot, seine Kraft zu sammeln und wahrhaft als Künstler, nicht als Handwerker zu schaffen: das Porträt. Dies ward in immer höherem Grade bei den Höfen beliebt, ward ein Zeitvertreib, eine Modefache, ein Luxusgegenstand. Bildnisse entstanden in allen denkbaren Formen, in mancherlei Technik und in mancherlei Größe, bald als Kopf- oder Brustbild, bald in ganzer Figur, wurden in Öl auf Holztafeln verschiedenen Formates, in Miniatur auf Kartenblättchen, in Fresco an die Wand gemalt. Man sah sie in Lebensgröße und selbst in colossalem Maßstab, noch häufiger aber in kleinerem Format. In diesem Falle bildeten sie tragbare Gegenstände¹⁾, welche leicht mit den Besitzern den Ort wechseln konnten; kleine Ölbilder wurden oft in runden Holzkäpfeln bewahrt, Miniaturgemälde aber häufig in reicher Fassung von Gold und Juwelen an Halsketten und Armbändern als Schmuckgegenstände getragen. Endlich kamen, namentlich in Frankreich,

¹⁾ Comte De Laborde S. 67.

Bücher mit gezeichneten Porträten in Gebrauch, die, wie ein heutiges Album, zum Blättern und Anschauen dalagen. Porträte wurden gemalt zum Zwecke äußerer Repräsentation, zur Freude und Erinnerung für die Familie, zu Geschenken, mochten diese nun Günstbezeugungen der Vornehmen oder Freundschaftsgaben, Huldigungen und zarte Andenken sein.

Jene Rolle eines künstlerischen Factotums hatte Holbein indessen unter etwas gemilderten Bedingungen durchzuführen. Heinrich VIII., wie wir früher sahen¹⁾, hatte noch eine große Zahl anderer Maler in seinen Diensten, denen in dieser Beziehung das größte Stück Arbeit zufiel. Das eigentliche Anstreicher- und Decorateur-Geschäft war Sache des angestellten *sergeant painter*, damals also des Engländers Andrew Wright. Von der Sorge für die allergewöhnlichsten Kunstbedürfnisse von Haus und Hof befreit, konnte Holbein sich vorzugsweise dem Bildnismalen zuwenden. Ward er noch außerdem in Anspruch genommen, so hatte er nicht die ausführende Hand, sondern nur den erfindenden Geist zu leihen, der bei den verschiedenartigsten Arbeiten der Kunstindustrie zu Rathe gezogen wurde. Diese beiden Arten künstlerischer Production erschöpften seine Thätigkeit am Hofe, eine dritte gab es jetzt für Holbein nicht.

Doch auch schon ehe er in den Dienst des Königs trat, hatte Holbein in England fast nur Porträte zu malen. Dies war schon bei seinem ersten Besuch in den Jahren 1526 bis 1528 der Fall gewesen, und als er während seines zweiten Aufenthaltes einmal dazu kam, figurenreiche Compositionen größeren Stils zu schaffen, da boten ihm nicht Engländer, sondern seine eigenen Landsleute, die Hanfa-Genossen, hiezu Gelegenheit. England hatte die Bildnismalerei, mochte sie durch fremde oder heimische Kräfte geübt werden, schon früh gepflegt. Noch bewahrt die Westminster-Abtei das gleichzeitige Bildniss Richard's II., welches erst kürzlich aus der späteren Übermalung hervorgeholt worden ist. Als der neuere Aufschwung einer einheimischen Malerei begann, leisteten die ersten Künstler, Sir Joshua Reynolds, Gainsborough, Romney, ihr Bestes im Portrait. Vorher hatten zu allen Zeiten Künstler anderer Länder in England einen ausgedehnten Wirkungskreis als Bildnismaler gefunden. Was Holbein am Hofe Heinrich's VIII. war, das war ein Jahrhundert später, am Hofe Karl's I., van Dyck. Auch dieser hatte in der Heimat religiöse und mythologische Compositionen voll Feinheit des Geschmacks und zarter Empfindung gemalt, in England aber blieb er lediglich auf die Bildnismalerei beschränkt. Bei van Dyck wissen wir sogar, daß dieser glänzende, aber eingeengte Wirkungskreis ihm auf die Dauer nicht genügte. Als sein Wunsch, den Festsaal zu Whitehall zu malen, nicht in Erfüllung ging, als der Versuch, sich zu Paris durch Ausschmückung der

¹⁾ S. 331.

Louvre-Gallerie erholen zu dürfen, erfolglos blieb, trugen diese fehlgeschlagenen Hoffnungen dazu bei, ihm vor der Zeit ein Grab zu bereiten.

Freilich müssen wir uns hüten, anzunehmen, in England habe zu Holbein's Zeit jeder Sinn für Kunstschöpfungen anderer Art gefehlt. Als er den dortigen Boden betrat, hatte zunächst die Kirche keineswegs, wie gleichzeitig in Deutschland, aufgehört, die Kunst in ihren Dienst zu nehmen; und daß auch die Malerei für das Haus und für die Privatanprüche der Großen sich auf höchst mannigfaltigen Gebieten bewegen konnte, lehrt ein Blick auf das Inventar der Kunstwerke, welche Heinrich VIII. im Palaß zu Westminster befafs¹⁾. Auf hundertachtundsiebenzig Nummern kommen allerdings dreiundsechzig Porträte, aber wir finden auch Gemälde religiösen Inhalts, aus dem Alten Testamente, mit Adam und Eva beginnend, und aus dem Neuen, von Christi Geburt und der Anbetung der Könige bis zur Grablegung des Herrn, Madonnenbilder, heilige Familien, die heilige Anna mit ihrer ganzen Sippe, den verlorenen Sohn, Maria Magdalena, den Tod Johannes des Täufers, St. Hieronymus mit dem Totenkopf und wiederholt namentlich den Landespatron St. Georg. Kaum minder häufig kommen allegorische, historische und antik-mythologische Darstellungen vor: die nackte Gestalt der Wahrheit, Todesphantasien von verschiedener Art, die Belagerung von Pavia, »die Geschichte von Orpheus mit mancherlei seltsamen Thieren und Ungeheuern,« und besonders beliebt scheint die »*Lucretia Romana*« gewesen zu sein. Ähnliches ergibt sich aus den Rechnungsbüchern²⁾, in welchen die Gegenaben für Neujahrsgeschenke an den König verzeichnet stehen. Der italienische Maler Antonio Toto hatte zu Neujahr 1539 dem Monarchen »*a depicted table of Calomie*,« das heist eine Darstellung der Verläumdung des Apelles, und 1541 »eine Tafel mit der Geschichte von König Alexander« überreicht.

Die einzige Neujahrsgabe Holbein's dagegen, die wir erwähnt finden, ist wieder ein Porträt, das Bild des kleinen Prinzen von Wales. Wie kam es, während andere Künstler Gelegenheit, Aufmunterung und Lohn fanden, wenn sie biblische, mythologische, historische Darstellungen malten, daß Holbein nicht nur auf Bestellung hin, sondern auch da, wo er sich den Gegenstand selbst wählen konnte, allein beim Bildnismalen blieb? Das Porträt war nicht die einzige Kunstgattung, für welche man in England Sinn hatte, wohl aber war es diejenige, welche man weitaus am höchsten stellte. Und so fiel dies Gebiet dem besten Meister zu.

Diese Vorliebe für das Bildnifs ist vielleicht eine Einseitigkeit und Beschränkung des englischen Kunstgeschmackes, aber sie hat zugleich ihren

¹⁾ Wornum, Appendix p. 379 f.

²⁾ Vergl. Haushaltsrechnungen, Bd. II. Beilagen.

guten Grund im Wefen der Nation. Sie entspricht jener richtigen Schätzung vom perfönlichen Werth des Menschen, jener vollen Würdigung der individuellen Selbständigkeit, welche eine fo bedeutende Seite des englischen Nationalcharakters bildet. Die Porträtmalerei fand aber auch in Deutschland am höchften im Preise, und Holbein hätte fie ficher am liebften betrieben, wenn es nur mehr Leute gegeben hätte, welche in diefen knappen Jahren foviel übrig hatten, um fich von ihm malen zu laffen. Es giebt eine originelle Supplication von Hans Bock in Basel aus dem Jahre 1579, in welcher die Stelle vorkommt, dafs *»ein conterfeht ein iedlichen menschengs zweymol fo vil costett, als ein derglichen grofs vconterfehen gemeld verkaufft werden mag.«*¹⁾ Ein gleiches Verhältniß bestand ficher in England.

Von unfrem Standpunkte daher find wir wohl berechtigt zu beklagen, dafs Holbein bei dem Reichthum und der Vielseitigkeit feines Geistes auf dies eine Feld beschränkt blieb; wollten wir aber einen Schritt weiter gehen, und ihn selbst deshalb bedauern, so würde das eine unrichtige Auffassung sein. Gewifs haben wir keinen Grund, anzunehmen, dafs diese Thätigkeit für Holbein innerlich unbefriedigend gewesen sei. Die zuverlässigste Quelle, seine Arbeiten selbst, beweisen das Gegentheil. Schon in seiner Jugend hatte er Bildnisse gemalt, welche sich neben dem Besten zeigen können, was die deutsche Porträtmalerei geschaffen hat, nur an das Bild Amerbach's brauchen wir zu denken. Seit er aber nach England gekommen war, machte er immer noch Fortschritte, und was er in des Königs Dienst geschaffen, geht über die bisherigen Leistungen hinaus. Das Goethe'sche Wort: *»Erst in's Weite, dann zu Schranken«* sehen wir erfüllt. Aus den weitesten Gebieten hatte Holbein's Phantasie sich Stoffe geholt und diese eben so neu wie grofsartig gestaltet, die kühnsten Höhen religiöser, idealer, historischer Malerei hatte er erreicht. Jetzt, in der Zeit seiner höchsten Reife begnügt er sich mit einem engen Felde, aber in dieser Beschränkung zeigt er Alles was er besitzt, nicht blos die Meisterschaft in technischer Beziehung und das feinste Gefühl für die Wirklichkeit in der Wiedergabe sowohl des Lebens als auch des Leblosen in Costüm und Schmuck, sondern auch eine vollendete Bildung des Geschmacks, die sich überall, bei der denkbar gröfsten Schlichtheit in Anordnung und Linienführung, ausspricht, und vor Allem eine fo bestimmte und klare Auffassung der Individualität, dafs sie uns zu immer wachsender Bewunderung zwingt. *»Er tränkt das Bildniß, sagt Friedrich Vischer, »so ganz mit dem Mark des historischen Geistes, der zugleich ganz Fleisch wird im Individuum, dafs in diesen Werken die*

¹⁾ Es ist die S. 159, Anm. citirte Eingabe. Bock begründet mit dieser Stelle die hohe Forderung für seine Copie.

Gefchichte ſelbſt athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß ſich vor uns aufthut, die ſprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingefchiedenen Zeitgenoffen zuſammentritt, und gegenwärtig wie im Drama das Schaufpiel erneuert, deſſen Vorhang längſt gefallen iſt¹⁾. Das iſt nicht ſo zu verſtehen, als habe er die Dargeſtellten, namentlich diejenigen, die in der Geſchichte ihre Stellung einnahmen, in einer beſonderen Situation und Stimmung aufgefaßt, welche ihre hiſtoriſche Bedeutung ſtärker hervortreten laſſen. Kein gefuchtes Mittel der Anordnung, kein Zug von Pathos in der Haltung iſt jemals wahrzunehmen, ſondern im ruhigen Beharren, im vollen Gleichgewicht ſeines Wefens iſt jeder Einzelne erfaßt. Holbein's wahres künſtleriſches Merkmal iſt ſeine Objectivität. Man kann ſogar ſagen, daß eine gewiſſe Kühle des Ausdrucks den Grundton bildet, aber unter dieſer vollkommenen äußeren Ruhe liegt eine Tiefe des inneren Lebens verborgen, die oft bis in das Ergreifende geht.

Um als Beleg hiefür zu dienen iſt keine Schöpfung Holbein's geeigneter, als das erſte groſſe Hauptwerk, welches er im Dienſte des Königs ausführte, ein Wandbild in dem ſogenannten Privy Chamber zu Schloß Whitehall. Das Schickſal, welches gerade diejenigen Schöpfungen Holbein's getroffen, die als die Spitzen ſeiner Thätigkeit daſtanden, hat auch das Whitehall-Bild nicht verſchont, ſo wenig wie die Luzerner Façadengemälde, das Haus zum Tanz und die Wandbilder des Rathhauſes zu Baſel, das More'sche Familienbild, die Triumphe des Reichthums und der Armuth. Es ging Anfang des Jahres 1698 bei dem groſſen Brande des Whitehall-Palaſtes zu Grunde, und wir müſſen uns glücklich preiſen, daß König Karl II. dreißig Jahre vorher eine kleine Copie danach durch den niederländiſchen Maler Remigius van Leemput hatte anfertigen laſſen, wohl weil der Zuſtand des Originals damals beſorgnißerregend war²⁾.

Noch koſtbarer aber iſt ein Stück des Originalcartons, das ſich im Beſitz des Herzogs von Devonſhire auf dem Landſitz Hardwick Hall befindet (vergl. die Abbildung). Es zeigt uns die Bildhälfte links vom Beſchauer und iſt kühn mit dem Pinſel in ſchwarzer und weißer Leimfarbe ausgeführt, ſehr verſchieden von der Art, in welcher heut manche berühmten Meiſter ihre Cartons zeichnen; für Holbein war dieſer Carton eben nicht Selbſtzweck und ihm kam es nicht darauf an, mit demſelben eine elegante Wirkung zu erreichen, ſondern er machte ihn nur zu praktiſchem Gebrauch beim Freskomalen. Alle Umriffe ſind denn auch durch die Nadelftiche durchbohrt, mit welchen ſie auf die Mauer übertragen

¹⁾ Äſthetik, III, S. 677.

²⁾ Wie aus Patin's Notiz hervorgeht. Vergl. die folgende Seite. Leemput erhielt 150 £ für ſeine Copie, wie Walpole berichtet. Dieſe befindet ſich in Hampton Court.

Heinrich VIII. und sein Vater.

(Carton zum untergegangenen Wandbilde (Sir Whitehall. Hardwick.)

Wolffmann, Holbein und seine Zeit.

Seite 418.

wurden. Die Zeichnung, in den Gestalten wie in der Architektur, ist streng, fest und kühn, der Eindruck hat nichts Bestechendes, aber ist imposant.

Das Gemälde befand sich wahrscheinlich über dem Kamin¹⁾, auf welchem die beiden höher stehenden Gestalten, die Ältern des Königs, Heinrich VII. und Elisabeth von York, sich lehnten, während die Hauptpersonen, Heinrich VIII. und die Königin Jane Seymour, um einige Stufen tiefer standen, als wären sie lebend in dem Zimmer versammelt. So konnte das Bild jenen Eindruck erschreckender Wirklichkeit hervorbringen, den Carel van Mander uns schildert: Dies überherrliche Porträt Heinrich's sei so wohl getroffen, daß es den Beschauer mit Bestürzung erfülle, denn es scheine zu leben und das Haupt und alle Glieder natürlich zu bewegen. Der Fußboden ist mit schön gemusterten Teppichen bedeckt, die Scenerie bildet eine stattliche Halle aus buntem Marmor, mit reich verzierten Pfeilern, Nischen und kräftigen Gesimsen, oben offen, so daß der blaue Himmel hineinschaut. Das reiche architektonische Detail in Kapitälern, Friesen und Pilasterfüllungen ist bei großer plastischer Fülle dennoch maßvoll, im edelsten italienischen Stil, den Holbein hier so sicher und ohne die leiseste Schwankung handhabt, wie es die Baukunst des sechzehnten Jahrhunderts weder in England noch in Deutschland sonst gethan hat. Der Carton zeigt im Frieze eine männliche und eine weibliche Gestalt, welche in Laubgewinde ausgehen und ein Täfelchen mit den Initialen des Königs und der Königin halten, H und I, durch einen Liebesknoten verbunden. In Leemput's Copie dagegen ist die Tafel mit den Buchstaben AN. DÖ gefüllt, denen andererseits die Jahrzahl 1537 entspricht.

Die Haltung der beiden Königinnen ist ruhig und gemessen. Für Züge und Costüme der Elisabeth von York und ihres Gemahls haben ältere Porträte die Vorbilder geliefert. Heinrich VII., bartlos, mit langem Haar und in einem weiten, hermelinbesetzten Obergewande, das bis auf die Füße herabwallt, erscheint hier ganz wie ihn Ranke in wenigen Worten schildert²⁾: »Ein hagerer Mann, von ziemlich hohem Wuchs,

¹⁾ Patin sagt in seinen *Relations historiques*, Basle 1673, p. 211 f. (Whitehall): Dans l'antichambre du Roy il y a sur le pignon de la croisée de la main d'Holbein, le portrait d'Henry huit et des Princes ses enfants, dont le Roy a fait tirer une excellente copie, pour en estendre la posterité, l'il faut ainsi dire, et n' abandonner pas une si belle chose à la fortune des temps. Die Vermuthung Kinkel's (*Zeitschrift für bildende Kunst*, B. IV. S. 201), daß es statt *croisée* vielmehr *cheminée* heißen müsse, ist gewiß richtig; es mochte nur ein Schreib- oder Druckfehler sein. Auf der Copie steht ein Sockel mit Inschriften an dieser Stelle. Daß Patin den Gegenstand verkehrt beschreibt, darf uns ebenso wenig bei ihm wundern, wie bei Sandrart uns Ähnliches auffällt.

²⁾ Englische Geschichte I. S. 136.

deffen Angesicht die Spuren der Stürme trug, die er bestanden hatte; in seiner Erscheinung machte er mehr den Eindruck eines hohen Geistlichen als eines ritterlichen Königs; . . . er erschien allezeit gelassen und nüchtern, wortkarg und doch leutselig.*

Ein schärferer Gegensatz als zwischen Vater und Sohn läßt sich kaum denken; schon in der Tracht spricht er sich aus; Heinrich VII. erscheint würdig aber schlicht, Heinrich VIII. in einem prunkvollen Costüm, das von Stickereien, Gold und Juwelen strotzt, was alles die Künstlerhand ebenso sorgsam wie die architektonischen Verzierungen vollendet hat. Beim Vater ist Alles Vorsicht und Zurückhaltung, beim Sohne stolzes und bewußtes Hervortreten. Es ist als käme es ihm darauf an, die ganze Wucht und Größe seiner Figur zu präsentiren, seine starken Waden und die fast unheimliche Breite der Schultern, welche durch die bauschigen Ärmel noch vermehrt wird. Bei Heinrich VIII. sehen wir kein Standbein, auf welchem die Last des Körpers vorzugsweise ruht, sondern er steht mit gegrätschten Beinen, auf beiden zugleich. Schon diese Art des Dastehens, zu welcher die Haltung der gegen die Seite gestemmtten rechten Hand und das Greifen seiner Linken nach dem Dolchgehänge kommen, bezeichnet den ganzen Menschen. Sie zeigt, wie fest, aber auch vermessend bis zur Frechheit er den Boden behauptet, auf dem er Fuß faßt, ohne eine Gefühlsregung zu kennen und eine Rücksicht zu achten. Wir erblicken die mächtige Herrschernatur, die ihren Willen bestimmt und gewaltsam durchzusetzen verstand, die durch ihren persönlichen Eindruck die ersten Geister und Charaktere an sich zu fesseln, trotz Härte und Blutvergießen ächt volksthümlich zu fein wußte. Aber ebenso klar treten uns die kalte Selbstsucht, die nie einen lebenden Menschen anders denn als ein Werkzeug anfaß, das maßlose Gefühl der eigenen Machtvollkommenheit und auch die brutale Selbstsucht wie die Launenhaftigkeit Heinrich's entgegen. Man betrachtet seine Erscheinung in diesem Bilde wie in der Geschichte »mit einer Mischung von Abscheu und Bewunderung«¹⁾.

Nicht bloß Mander nennt dies ein Werk, das seinen Meister preißt, nicht bloß die Künstler wissen es zu würdigen, sondern wir finden es zum Beispiel im Bericht über die Reise des Herzogs Johann Ernst zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, der 1613 in England war, erwähnt. »Hierauff wurden Ihro fürstliche Gnaden ins Königs Gemach geführt war klein, aber doch mit schönen Tappezereyen allenthalben behenget, In solchem stunde Henrici VIII. vnd seines Vatern Henrici VII. Bildnüs in gantzem stande. Werden vor sonderliche Kunststück gehalten, vnd sollen dergleichen Stück in Engelland nicht zu sehen seyn.«

¹⁾ Ranke I. S. 224.

Bei der Ausführung wich der Meister, wie Leemput's Copie lehrt, vom Carton in manchen Einzelheiten des Anzugs und auch in dem Gesicht König Heinrich's VIII. ab, das sich im Gemälde nicht zu drei Vierteln, sondern ganz von vorn zeigte. Die Studie zu Heinrich's Kopf in dieser Ansicht befindet sich auf dem Kupferstichcabinett zu München. Sie ist nach Art der Windsor-Zeichnungen ausgeführt, hat indessen sehr gelitten, so daß sie ihnen nicht mehr gleichkommt.

Nach Allem hat Holbein den König nicht besonders häufig gemalt. Heinrich VIII. scheint ihm nur zweimal gefessen zu haben. Der ersten Sitzung dankt das Bildniß auf dem Carton seine Entstehung und dieselbe Auffassung finden wir in einem Miniaturbilde von ungewöhnlicher Größe wieder, welches sich zu Althorp, im Besitze des Earl of Spencer befindet. Heinrich trägt ein graues Wamms und ein braunes, reich mit Gold verziertes Oberkleid von zartester Stoffbehandlung, die Hände, von denen auch hier die Rechte Handschuhe hält, sind nur wenig zu sehen. Bei dieser Auffassung des Gesichtes zu dreivierteln kommen die Formen besser zur Geltung und stellen sich die Züge viel günstiger dar. Holbein hat dies empfunden, während der König selbst anderer Meinung gewesen zu sein scheint. Denn es kann offenbar nur seinem Befehl zugeschrieben werden, daß nahezu alle seine Bildnisse, auch diejenigen vor Holbein's Zeit und ebenso die späteren, ganz von vorn gesehen sind. Wie seine Figur will Heinrich auch sein Gesicht so vollständig wie möglich zeigen, das ist für ihn charakteristisch; und dieser Laune mußte Holbein beim Whitehall-Bilde sich nachträglich fügen. So kam es zu der zweiten Sitzung, deren Resultat die Zeichnung in München ist.

Für wahrscheinlich halten wir Holbein's Urheberchaft noch bei einigen kleinen Miniaturporträten. Die Familie Seymour in London bewahrt zwei geistreiche kleine Bildnisse Heinrich's und der dreiundzwanzigjährigen Jane Seymour, von 1536, die sich seit ihrer Entstehungszeit im Besitze der Familie befinden. Auch hier ist der König, auf gemustertem Goldgrund mit Rosen, ganz von vorn gesehen¹⁾. Ein Ölbild des Königs von Holbein's eigener Hand haben wir weder in England noch außerhalb gesehen¹⁾. Was dem Künstler beigemessen wird, besteht höchstens in Copien nach dem Bilde zu Whitehall, durch welche der Bedarf von Porträten des Monarchen gedeckt wurde. Dazu wurden Kräfte von sehr verschiedener Art gebraucht, wahrscheinlich die gewöhnlichen handwerksmäßige arbeitenden Hofmaler. Für jene in Masse producirten Porträte, die zu gnädigen Geschenken verwendet wurden, ward Holbein selbst nie in Anspruch genommen, recht im Gegensatz zu Lucas Cranach, in dessen Werkstatt

¹⁾ Vergl. über die fälschlich Holbein zugeschriebenen Bildnisse des Königs den Excurs in Bd. II.

die Bildnisse der sächsischen Fürsten oder der Reformatoren nicht bloß nach dem Dutzend, sondern nach dem Schock gefertigt wurden. Einen solchen fabrikmäßigen Kunstbetrieb finden wir bei Holbein überhaupt nicht, mit Gehülfen scheint er in England nicht gearbeitet zu haben, und es kommt niemals vor, daß wir uns bei einem Gemälde zu fragen hätten, ob es etwa in Holbein's Werkstatt zu London, in seiner Schule entstanden sei. Er steht vielmehr für Alles, was er macht, persönlich ein. Entweder ist ein Bild von ihm und verkündet das in allen seinen Theilen, oder es ist ihm fremd, ein Mittleres giebt es nicht.

Ein Gemälde der Königin Jane Seymour, in halber Figur und schwach lebensgroß, befindet sich im Belvedere zu Wien¹⁾. Es stimmt in Auffassung und Haltung der Dargestellten ebenso mit dem Whitehall-Bilde, wie mit einer herrlichen Zeichnung in der Windsor-Sammlung überein und gehört zu den höchsten Meisterwerken, welche wir noch aus Holbein's englischer Zeit besitzen. Offenbar ist es dasselbe Bild, welches Carel van Mander folgendermaßen schildert: »Zu Amsterdam in der Warmoesstraat war ein wunderbar schön behandeltes, sehr artiges und sauberes Porträt von einer Königin von England, gekleidet in Silberstoff, was natürliches Silber mit einiger Zuthat zu fein scheint, so durchsichtig, seltsam und verwunderlich geschildert, daß eine weiße Folie darunter zu liegen scheint.« Der Eindruck, welchen das Wiener Bild macht, stimmt vollkommen mit dieser Schilderung überein. Es zeigt zugleich, wie Holbein in der technischen Behandlung, im Grundton, den er wählte, sich nach dem bestimmten Gegenstand zu richten pflegte, wie eine kühlere oder wärmere Haltung bei ihm nicht bloß mit gewissen Perioden seiner Entwicklung zusammenhängt, sondern wie er gleichzeitig bald die eine, bald die andere vorherrschen läßt, der Persönlichkeit, die er abbildet, entsprechend. Jane Seymour war wegen ihrer reinen Weiße berühmt, für ihr Bildniß ist dieser feine, kühle Ton mit zart-grauen Schatten geeignet, in welchem Holbein nie etwas Schöneres gemacht hat. Im prächtigsten Costüm, einem gemusterten Unterkleide von Silberstoff, erscheint sie, und trägt darüber ein Kleid von purpurrothem Sammet. Wo es nur möglich war, sind reiche Goldverzierungen angebracht; ihr Kleid und ihre Haube, von der bekannten eckigen Form, sind mit Perlen eingefasst, um ihren Hals fällt eine Perlenkette, an der eine reiche Juwelenverzierung, die Buchstaben vbs bildend, hängt. Das Alles ist in miniaturartiger Vollendung ausgeführt, und trotz dieser Pracht, dieses schimmernden Reichthums, überstrahlt das Antlitz der Königin in seinem wunderbar zarten, klaren Ton alles Andere. Wie weich und fein sind die ruhig in einander liegenden Hände, welche aus Manschetten mit Spanish work von kostbarer

¹⁾ Vergl. für alte Wiederholungen Bd. II, Verz. der Werke, Haag und Woburn Abbey.

Ausführung hervorfchauen, gemalt! Wie ift das Geficht modellirt, wie fein wirken die grauen Schatten, namentlich am Kinn! Ganz reizend macht ſich auch der kleine Schlagſchatten, den ein Zipfel ihrer Haube wirft. Das Geficht ift von regelmässiger Bildung, mit ganz zarten blonden Augenbrauen und eng aneinander geſchloſſenen Lippen. Ihre Augen ſuchen nicht den Beſchauer, ſondern blicken ruhig vor ſich hin, und eine ganz eigene Wirkung übt die ungetrübte Klarheit ihrer Stirn. Wir müſſen hier an Ronſard's hübsches Gedicht an François Clouet¹⁾ denken, das da beginnt:

Pein moy, Janet, pein moy, je te ſupplie,
Sur ce tableau les beautez de m'amie . . .

Da heiſt es über ein Haupterforderniß weiblicher Schönheit:

Que ſon beau front ne ſoit entre fendu
De nul fillon en profond eſtendu:
Mais quil ſoit tel qu'eſt l'eau de la marine,
Quand tant ſoit peu le vent ne la mutine.

Jane Seymour iſt die Feinheit ſelbſt, voll königlich-vornehmer Haltung in ihrem Auftreten, und doch voll ächt weiblicher Milde und Beſcheidenheit. Dies Porträt bildet den Beleg für die Schilderung, welche Sir John Ruffel von ihr entwarf, als er ſie in der Kirche beobachtet hatte²⁾. Je reicher Königin Jane in ihrer Kleidung geweſen, deſto ſchöner ſei ſie erſchienen, während bei Anna Boleyn das Gegentheil der Fall war. Sie verdiene ſicherlich alle die Gunſt, die ſie erfahren, ſie ſei die beſcheidenſte, ſchönſte, ſanfteſte unter den Frauen, die der König gehabt. Und ſo pries auch das Volk ihre Schönheit, als ſie im December 1536, weil das Eis auf der Themſe den Weg zu Schiff nach Greenwich unmöglich machte, an der Seite ihres hohen Gemahls zu Pferd durch ganz London zog³⁾. Alle Parteien zollten ihr gleiche Verehrung, aber ihre Perſon tritt in der Geſchichte nicht hervor — und das gerade iſt für ſie das beſte Zeugniß. In einem tragifchen Momente hatte der König ihre Hand verlangt, und unvorbereitet war ſie ſein Weib geworden, aber durch die Vorzüge ihres Charakters wußte ſie ſeine Achtung und mit ihr eine ſo tiefe Zuneigung, als Heinrich überhaupt empfinden konnte, zu gewinnen. Neben ihr wünſchte er nach ſeinem Tode zu ruhen.

Hier ſeien noch mehrere gezeichnete und gemalte Bildniſſe, meiſt von Perſönlichkeiten aus den Hofkreiſen, erwähnt, die nicht datirt ſind, ſo daſs es meiſt kaum möglich iſt, innerhalb Holbein's ſpäterer engliſcher Zeit den Termin ihrer Entſtehung genauer anzugeben.

¹⁾ Mitgetheilt von Cte. de Laborde (La Ren. des Arts etc., p. 132).

²⁾ Ld. Herbert, p. 451.

³⁾ Grafton's Chronicle.

Unter den Windfor-Zeichnungen kommt noch eine große Anzahl von Damenbildnissen, theils benannten, theils unbenannten, vor. Wir finden z. B. Lady Lister, die Gattin des berühmten Juristen Sir Richard Lister, eine angenehme Erscheinung, Lady Hobby, Lady Parker, Lady Meutas (eigentlich Meautis), Lady Ratcliffe, Lady Henegham und Lady Monteagle — beide letztgenannten mit Schmuck überladen. »The Lady of Richmond,« eine liebliche Erscheinung im Federhütchen und mit dem oft wiederholten Buchstaben R als Verzierung ihres Kleides, stellt die Gemahlin von Heinrich's natürlichem Sohn Henry Fitzroy Duke of Richmond vor. Sie war die Tochter von Thomas Howard, drittem Herzog von Norfolk, und wurde mit dem siebzehnjährigen jungen Manne kurz vor seinem frühzeitigen Tode, der am 22. Juli 1536 stattfand, verbunden. Eine bedeutendere Persönlichkeit ist die Lady Marchioness of Dorset, Tochter des Herzogs von Suffolk und der Königin-Wittwe Marie von Frankreich. Sie hält Blumen und einen Stockknopf in der Hand. Es ist interessant, sich in die Züge dieser Frau zu versenken, die später den Umschlag des Schicksals im höchsten Maße erfuhr. Aus edelstem Geblüt entsprossen, die Nichte König Heinrich's VIII., sah sie ihre Tochter Jane Grey den Thron besteigen und nach kurzem Traum von Macht und Glanz unter dem Beil des Henkers enden, und wußte selbst dem Argwohn der katholischen Marie nur dadurch zu entgehen, daß sie durch Heirath mit ihrem Stallmeister Stoke sich aus den höheren Kreisen ausschloß. Nur an ihrem Sarge (sie starb 1559) kehrte der alte Glanz noch einmal wieder, der ihre Jugend einst umgab. Eine englische Dame in meisterhafter Zeichnung kommt auch in der Baseler Sammlung vor.

Die Zahl gemalter Frauenporträte ist nicht groß. Die Gallerie des Belvedere in Wien enthält das kleine, höchst delicate Bildniß einer noch ziemlich jungen Frau mit blauen Augen, schönem Ansatz des Halses und mild-verständigem Ausdruck. Sie trägt ein bräunlich-violettes Kleid mit schwarzem Befatz, Unterärmel von rothem Sammet und weiße Manschetten und hat eine große goldene Medaille mit zwei opfernden Gestalten zu den Seiten eines Altars auf der Brust. Beide Hände sind sichtbar, über dem braunen Haar trägt sie ein weißes Häubchen mit Goldstickerei und schwarzem Schleier. Auch das Bildniß eines siebzehnjährigen jungen Mädchens in eleganter Tracht, mit zartem Goldkettchen um den Hals und ineinandergelegten Händen, bei dem Grafen Lanckoronski in Wien, scheint eine Arbeit von Holbein zu sein, hat aber im Gesicht sehr gelitten. Verwandt ist das kleine Bildniß der Lady Vaux, von welchem zwei Exemplare, beide stark beschädigt, das zweite im Gesicht übermalt, in der Gallerie zu Prag und in Hampton Court, vorkommen. Sie hält eine Nelke, und auch hier sind Manschetten, Ring, die Agraffe in Gold und Email mit dem Bilde der heiligen Anna auf der Brust und das zarte,

schwarze Kettchen, das über den Hals fällt, von größter Feinheit. Lady Elifabeth Vaux, die Tochter und Erbin des reichen Sir Thomas Cheney aus Cambridgeshire, war fünf Jahr älter als ihr Gemahl Thomas Lord Vaux (geb. 1510), was sich wohl bemerken läßt, wenn man beide in den schönen Bildniss-Zeichnungen zu Windsor zusammen sieht. Der Kopf des Lord gehört an Feinheit der Charakteristik wie der Behandlung zu den trefflichsten der ganzen Sammlung. Der junge Mann mit spitzem Vollbart und ziemlich langem Haar, das geradlinig abgeschnitten in die Stirn hängt, hat etwas specifisch Englisches im Wesen. Mit Hülfe des Pinsels ist die Zeichnung mehr als gewöhnlich ausgeführt, die Farben und Stoffe der Kleidung stehen in deutscher Sprache bemerkt.

Eins der zartesten männlichen Bildnisse von kleinerem Format ist das des Simon George aus Cornwall, im Städelfchen Institut zu Frankfurt. Der Name steht auf der Studie in Windsor, auf welcher der Dargestellte aber nur einen Schnurrbart hat, während im Gemälde der Bart bereits voller geworden. Er ist im Profil gesehen und hält eine Nelke. Das Barett mit Federn und einem Sträufchen von Stiefmütterchen sowie die elegante Kleidung sind wunderbar fein und reizend behandelt. Das Gemälde war ursprünglich mit dem Namen des Meisters bezeichnet, der aber jetzt, durch Verschneiden des Täfelchens, Fragment ist. — Das Baseler Museum enthält das feine kleine Porträt eines Mannes von bürgerlichem Stande, im Pelzrock, mit violetten Ärmeln, Handschuhe und ein Papier in den zusammengelegten Händen.

Eine Matrone mit strengen, energischen Zügen, dunkel gekleidet, mit schöner Goldmedaille auf der Brust, tritt uns in dem Bildniss der Lady Elifabeth Rich im Besitz von Mr. Moseley zu Buildwas Park entgegen¹⁾. Sie wie ihren Gemahl Richard Rich, der, ein Bürgersohn, unter Cromwell zu hohen Ämtern emporstieg und unter Eduard VI. Lordkanzler wurde, finden wir unter den Windsorzeichnungen; ebenso Sir John Ruffel, der schon unter Heinrich VII. an den Hof gekommen war, sich in Krieg und Frieden ausgezeichnet hatte, 1536 Mitglied des geheimen Rathes geworden war und später zum Grofsiegelbewahrer und ersten Earl of Bedford stieg. Er ist fast im Profil, gegen links sehend, abgebildet, das rechte Auge scheint blind zu sein²⁾. Sein starker Vollbart ist röthlich und ein schwarzes Käppchen bedeckt sein Haupt; der Eindruck des Gesichtes ist würdig und bedeutend. Das ausgeführte Bild befindet sich noch im Besitz der Familie, zu Woburn Abbey, dem Landsitz des Herzogs von Bedford³⁾. Auch das Bild seines Sohnes Francis

¹⁾ Fälschlich für Katharina von Arragon ausgegeben.

²⁾ Darauf deutet auch die spätere Inschrift, f. Verz. d. Werke, Windsor, Nr. 26.

³⁾ Der Verf. hat es nicht gesehen. Waagen sagt: (Traesures IV, p. 331). „This looks promising but hangs too high for closer opinion.“

(geb. 1528, † 1585), damals noch ein Knabe, kommt unter den Zeichnungen vor.

Auf einem höchst vollendeten Blatte erblicken wir einen von den bedeutendsten Staatsmännern und Kriegern jener Epoche: William Fitzwilliam († 1543), den »Nelson seiner Zeit«, der 1537 Groß-Admiral von England und 1538 Earl of Southampton ward; ein bartloser Kopf voller Leben und Wahrheit; wie characktervoll ist namentlich der Mund! Auch Männer, die in der Geschichte keine Rolle spielen, kommen in dieser Sammlung vor, wie Edward Stanley, Earl of Derby († 1574), der fern vom Hofe ruhig auf seinen Gütern lebte, Sir Thomas Strange, († 1545), der in Norfolk ansässig war, ein hübscher junger Mann mit sanftem Gesicht, Sir Thomas Wentworth, († 1551), der einen schönen langen Bart trägt und ganz den Eindruck eines Lebemanns macht, Charles Wingfield auf Kimbolton Castle in Huntingdonshire, ein kräftiger Mann, den der Künstler mit entblößter haariger Brust gezeichnet. Eine höchst anziehende Erscheinung ist der junge blonde Edward Clinton (geb. 1512, † 1584), später Earl of Lincoln, der nach dem frühen Tode seines Vaters am Hofe erzogen ward, aber erst nach Holbein's Zeit im öffentlichen Leben hervortrat. Auch Thomas Parrie, († 1559), später einer der wenigen Protestantisch-Gesinnten, die bei Elisabeth während ihrer Zurückgezogenheit ausharrten, ist abgebildet als ein Jüngling mit rundem, höchst wohlwollendem Gesicht. Zwei junge Männer, die geringere Stellungen bei Hofe einnahmen, sind endlich Philipp Hobbie, († 1558) und William Sherington. Jene Haushaltsrechnungen, die uns über Holbein Kunde geben, nennen den ersten als »*Grome of the king's privy chambre*,« den zweiten unter der Bezeichnung »*of the robes*«. Hobbie war früher Cromwell's Diener und als solchen werden wir ihn gleich gemeinschaftlich mit Holbein auf Reisen finden.

Die vollkommen in Deckfarben ausgeführte Zeichnung eines unbekannten Mannes im Vollbart, in der Sammlung Suermondt in Aachen, gehört zu Holbein's vorzüglichsten Blättern und hat hinsichtlich der Durchführung höchstens in der früher erwähnten Zeichnung des jüngeren Godfalte¹⁾ ihresgleichen.

Eine durch ihr Schickfal interessante Persönlichkeit des Hofes stellt ein sehr schönes Gemälde dar, welches der Herzog von Buccleuch auf seinem Sitze Dalkeith Palace bei Edinburgh bewahrt: Sir Nicolaus Carew, Stallmeister des Königs. Er war Heinrich's beständiger Gefährte im glänzenden Hofleben, wußte mit Geschick für dessen Vergnügungen zu sorgen und hatte auch persönlichen Einfluß auf ihn erlangt. Im Jahre 1538 aber kam er in Verdacht, in die Verschwörung des Marquis of

¹⁾ Vergl. oben S. 345.

Exeter und der Familie Pole verwickelt zu sein, ward gefangen gesetzt und den 3. März 1539 enthauptet. Waagen rühmt die lebendige Auffassung, das energische Colorit, die meisterhafte Ausführung in allen Theilen. Die Anordnung des Ganzen und die Haltung des Mannes zeigen feinen Geschmack. Nach Mr. Scharf ist der Fleischtön auffallend röthlich und die Rüstung Carew's mit höchster Sorgfalt ausgeführt. In ihr spiegelt sich der große Schwertgriff, an welchem seine Linke ruht, in der Rechten hält er den Stab des Kammerherrn; den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Holbein's höchst geistvolle große Originalzeichnung hiezu ist im Baseler Museum. Sie zeigt einen Kopf, der specifisch englisch ist, ein feines, wohlgebildetes Gesicht mit einer merkwürdigen Kühle und Ruhe des Ausdruckes, mit fest geschlossenen Lippen und kleinem blondem Bart.

Zu dem Vollkommensten, was Holbein je geschaffen, gehört das lebensgroße Brustbild eines unbekannten Mannes, das dem berühmten Maler Mr. J. E. Millais in London gehört und, bisher völlig unbekannt, auf der Dresdener Holbein-Ausstellung zur Bewunderung aller Anwesenden auf den Schauplatz trat. Wir erblicken einen Mann von 54 Jahren, wie die Inschrift angiebt, mit großer Nase, von ausdrucksvollem Knochenbau des Gesichtes, welchen die meisterhafte Modellirung zu voller Geltung kommen läßt, und von unvergleichlicher Schärfe und Feinheit der Augenpartie. Der große, dunkle, etwas mit Grau gemischte Bart beweist, daß Mander mit Recht Holbein's Bart-Behandlung ganz besonders rühmt. Ebenso vorzüglich ist aber der stattliche Anzug durchgeführt, eine dunkle Schabe mit schwarzem Sammetbesatz, gemusterten Atlas-Überschlägen und rothen Unterärmeln, sowie ein schwarzes Barett mit goldenen Nesteln. Die Hände sieht man nicht. Vortrefflich erhalten, hebt dieses Bildniß sich in feltener Leuchtkraft der Töne vom blauen Grunde ab.

Auf der Holbein-Ausstellung wurde es nur von einem übertroffen: dem Porträt des Morett in der Dresdener Gallerie. Dieses Werk, der Gyze zu Berlin und Jane Seymour in Wien sind die schönsten Bildnisse von Holbein in deutschen Sammlungen, drei Leistungen, die, in Haltung und Stil sehr abweichend von einander, als die Lösungen von drei ganz verschiedenen künstlerischen Aufgaben dastehen. Jedesmal sind Auffassung und Behandlung der bestimmten Persönlichkeit in vollendeter Weise angepaßt.

Mr. Hubert Morett — der Vorname ergibt sich aus den königlichen Rechnungsbüchern¹⁾ — war seines Zeichens Juwelier. Wir lernten zuvor²⁾ das Bild des deutschen Goldschmieds kennen, welchen Holbein

¹⁾ Nicholas Harris Nicolas, *The Privy Purse Expenses of King Henry The Eighth*, from November MDXXIX, to December MDXXXII. — London 1827 p. 185: Payments in January A^o. xxij (1532) 4. Jan *Item the same daye paid to hubert Moret Jeweller, for such Jewelles as the Kinges grace bought of him ccxlj coronis lvj li ix s iijd.

²⁾ Vergl. S. 368.

zu London gemalt hatte; diefer faß in seinem Schurzfell da, und vor ihm lagen Goldstücke auf dem Tische, das Zeichen seines Berufs. Wie anders dagegen tritt der englische Goldschmied auf, in seiner Erscheinung für die Luft zur Repräsentation und zur Kleiderpracht, die seiner Nation eigen war, Zeugniß gebend. Ganz von vorn gesehen, lebensgroß und in halber Figur steht er voll Selbstgefühl uns gegenüber. In ein Wamms von schwarzem Atlas mit weißgeschlitzten Ärmeln ist er gekleidet, sein Überwurf ist aus gleichem Stoff, mit breitem Kragen von Zobelpelz; ein Juwel schmückt sein Hütchen, goldene Knöpfchen sein Gewand, eine schöne Kette hängt über seine Brust herab; die linke Hand, mit dem Handschuh bekleidet, faßt den vergoldeten Dolch von prächtiger Arbeit, den Mr. Morett vielleicht selbst verfertigt hat. Doch es ist nicht sowohl seine Kunst als sein Reichthum, den er zur Schau trägt. Wäre ihm das nicht gesetzlich unterfagt gewesen, er hätte auch Purpur und Goldbrokat anziehen mögen, wie der König und seine Peers. In unsern modernen Augen läßt ihn aber gerade die Einfachheit der Farbe bei edlem Stoff desto eleganter und vornehmer erscheinen. Dies Schwarz, vereint mit dem Grün des schweren Vorhangs, der den Hintergrund bildet, hebt den Ton des Fleisches in der bewundernswerthen rechten Hand, die ihren Handschuh hält, wie im herrlich modellirten Antlitz mit dem langen, röthlich-blonden Bart, der hier und da sich schon in ein ehrwürdiges Silbergrau wandelt. Herr Hubert Morett ist ohne Zweifel ein geschäftskundiger, klug-berechnender Mann, doch in stattlicher Ruhe, kühl und verschlossen steht er da und blickt vor sich hin, ohne eine Miene zu verziehen. Nicht nur der einzelne Mensch, auch der Charakter der ganzen Nation ist in ihm mit höchster Feinheit erfaßt.

Wenzel Hollar gab im Jahre 1647 Morett's Kopf in einem etwas dürrtigen Kupferstich mit dem Namen des Dargestellten heraus, aber nicht nach dem Gemälde, sondern nach der Originalzeichnung, welche der berühmte Holbein-Sammler Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey befaß. Neunzehn Jahre früher scheint sich der Earl auch um Erwerbung des Gemäldes bemüht zu haben, welches damals nach Italien gelangt war und dessen Name sich unterdessen in »Graf Moretta« verwandelt hatte¹⁾. Diefer Versuch mißglückte, das Bild blieb in Italien, kam in die Sammlung des Herzogs von Modena und wurde bald darauf (1657) von Scanelli²⁾

¹⁾ Sir Isaac Wake an William Boswell, Turin, November 26 (Dec. 6.) 1628. . . . »The picture after which you do seem to inquire was made by Hans Holbein in the time of Henry VIII. and is of a Count of Moretta. My Lord of Arundel doth desire it, and if I can get it at any reasonable rate he must and shall have it.« Publicirt in Sainsbury, Original unpublished Papers, illustrative of the Life of Sir P. P. Rubens. London 1859. Citirt v. Mr. Wornum p. 299.

²⁾ Il Microcosmo della Pittura, Cefena 1657, p. 265. Citirt von J. Hübner in der Vorrede zum Verzeichniß der Dresdener Gallerie.

gepriesen als ein durch vollkommene Naturtreue wunderbares Werk von einem nordischen Maler, einem gewissen Olbeno. Als aber die Modenesische Sammlung im Jahre 1745 nach Sachsen verkauft wurde, war der Name des deutschen Meisters ganz verloren gegangen und der Name des Abgebildeten noch mehr verändert worden, aus Moretta hatte man Moro gemacht, man hielt die Persönlichkeit für den berühmten Lodovico Sforza il Moro, und den hatte natürlich Lionardo da Vinci gemalt. In Dresden wurde diese Benennung bis vor wenigen Jahren fortgeführt, mochte auch Rumohr schon längst den wahren Urheber genannt und, was später Herr von Quandt weiter ausführte¹⁾, durch Hollar's Stich die Person des Dargestellten nachgewiesen haben. Seit 1860 aber hängt in Dresden die von Hollar gestochene Originalzeichnung neben dem Gemälde; jene Taufe ist für uns nur noch eine historische Merkwürdigkeit. Sie erinnert uns, wie lange Deutschland von seinen eigenen größten Künstlern keine Ahnung hatte, und zeigt uns zugleich, wie man selbst in Italien, zu einer Zeit, der jeder Sinn für ältere nordische Kunst fehlte, dies Werk so bewundernswürdig fand, daß man es einem der größten Italiener beimaß.

¹⁾ Kunstblatt 1867. — Im Katalog heißt das Bild Holbein seit 1856.

Entwurf eines Pokals. (Basel.)

XX.

Holbein's Thätigkeit für die Kunstindustrie.

Alles, was aufser den Bildnissen und einigen Holzschnitten an Arbeiten aus Holbein's englischer Zeit vorhanden ist, besteht in Entwürfen ornamentalen Inhalts, in Skizzen für die mannigfaltigsten Zweige der Kunstindustrie. Derartige Arbeiten giebt es schon aus der Baseler Zeit des Malers und dafs er sich ihnen mit Vorliebe widmete, ist im höchsten Grade bezeichnend für sein Erfülltsein von dem Geist der Renaissance. In Albrecht Dürer, der sein Leben lang ächt nürnbergisch denkt und fühlt, regt sich der Geist seiner gewerbthatigen Heimatstadt auch in soweit, dafs es ihm

Bedürfnis ist, sich in allen möglichen Techniken zu versuchen, zu boffiren, zu schnitzen, zu modelliren; was er von seinem Vater, der ihn erst zu seiner eigenen Kunst, dem Goldschmiedshandwerk, hatte ausbilden wollen, in früher Jugend gelernt, übte er auch in der Folge. Von Holbein berichtet nun freilich Mander ebenfalls, daß er wunder-artig und fauber in Wachs boffirt habe¹⁾, aber davon kennen wir keine Probe, und im Allgemeinen nahm er eine andere Stellung zum Kunsthandwerk ein, er war meißt nicht selbst in ihm thätig, wohl aber entwarf er Vorbilder von allerlei Art. Er verfuhr darin ganz nach der Weise der großen italienischen Meister. Diese waren nicht bloß Baumeister, oder Bildhauer, oder Maler, sondern alles das zusammen, sie waren Künstler überhaupt. Was Menschenhände schufen, wollten sie schön sehen, welchem Gebrauch es auch diene und welcher Technik es entstammte, und fanden für Alles die geeignete Form. Bauten sie stattliche Paläste, in deren heiterer, festlicher Pracht alle Weltluft der Renaissance in die Erscheinung trat, so waren sie nicht bloß auf das Architektonische allein bedacht und ließen dann andere Künstler und Handwerker kommen, um für das Übrige zu sorgen. Nein — Alles was zu Schmuck und Ausstattung diene, war in ihrem eigenen Geist erfunden, die Eisengitter der Portale, die Malereien an den Wänden, die Stuccaturen der Decke, ja sogar die Möbel, die Teppiche, das Geräth. Michelangelo wird der Entwurf zu Werken der Kunstflücherei, wie zu der Decke der Laurentinischen Bibliothek in Florenz, zugeschrieben. Raphael, indem er die Loggien des Vatican schmückte, hatte nicht bloß die figürlichen Compositionen gemacht, sondern in den bezaubernd-phantaftischen Verzierungen der Pilastrer und Füllungen ein neues System der Decoration erfunden und ebenso die Ausführung von Barile's holzgeschnitzten Thüren unter seine Leitung genommen.

In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts faßte der Renaissance-Geschmack, in Italien schon seinem höchsten Gipfel nahe, auch in Deutschland Wurzel²⁾. Albrecht Dürer stellt sich in seinen Zeichnungen zu den Holzschnitt-Werken für Kaiser Maximilian in praktischer Beziehung ganz auf den Boden der Renaissance und strebt nun auch danach, sie theoretisch fest zu begründen. Ungefähr um dieselbe Zeit traten in Augsburg Hans Burckmair und der ältere Holbein mit Leistungen gleichen Geistes auf. Die Flügelbilder des Sebastian-Altars, deren Abbildungen uns die Holzschnitte des ersten Bandes weisen, sind für Hans

¹⁾ Kleine plastische Arbeiten unter Holbein's Namen erwähnt auch Walpole.

²⁾ Eine treffliche kurze Darstellung der deutschen Renaissance giebt J. Falke's Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866, Cap. 3. — Seither hat dieselbe in Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance eine umfassende und vorzügliche Behandlung erfahren.

Holbein's des Vaters Renaissance-Geschmack bezeichnend, und mit der Architektur, die wir hier sehen, stimmen die von 1515 beginnenden Büchertitel aus Baseler Drucken, welche der Sohn entworfen hat, auf das nächste überein. Ist da wohl im Ganzen oder im Einzelnen, in Hauptform und Schmuck, in Aufbau und Füllung noch eine Spur von Gothik zu sehen? In dieser Beziehung ist Holbein von vorn herein ungleich freier als Dürer. Als dieser von den gothischen Formen sich abwendet, die seiner ausgeprägt individuellen Empfindung keine Befriedigung gewähren, bricht bei ihm ein Naturalismus los, welcher immer noch Nachwirkung der Gothik ist.

In ihrer Weltverachtung hatte die Gothik die künstlerische Durchbildung der natürlichen Form verschmäht, aber der gesunde Naturinn der nordischen Völker liefs sich nicht ganz zurückdrängen. Naturformen, ohne künstlerische Stilisirung, nur der Wirklichkeit nachgeahmt, hefteten sich daher in Laubwerk und Blattverzierungen äußerlich an den streng constructiven Aufbau der gothischen Architektur, mit dem sie innerlich nicht den mindesten Zusammenhang hatten; diese Elemente waren es, welche nachher alle Fesseln sprengten, sich gegen den Zwang empörten, den das gothische System über das Einzelne ausübt, und es schliesslich durch Verwilderung gänzlich zu Fall brachten. Kein Künstler hatte sich vielleicht diesem Naturalismus eine Zeit lang voller hingeeben als Dürer, der alle Schicksale der vaterländischen Kunst persönlich durchzumachen scheint. Im British Museum zum Beispiel ist der Entwurf zu einem grossen Tafelaufsatz, der ganz als ein natürliches, baumartiges Gewächs mit Ästen und Laubwerk gedacht ist, unter dem allerlei Volk, Krieger, Türken, Spieleute, Bauern, Schäfer, Jäger ruhen oder sich bewegen. Solche Ausbrüche dämmt in der Folge sein Studium der Renaissance ein, die zuerst wieder die natürlichen Bildungen im Ornament zu verwenden weifs, indem sie dieselben künstlerisch gestaltet. Aber selbst in Dürer's Ehrenpforte Maximilian's, die sich mit italienischen Säulen und Rundbögen aufbaut, sind noch natürliche Weinranken zum Schmuck verwendet, und das ist immer noch Naturalismus, wenn auch in gemilderter, sogar anmuthiger Form.

Hiervon ist bei Holbein's ornamentalen und architektonischen Compositionen keine Spur. Da kommt zwar manches Seltsame, Willkürliche vor, Menschengestalten, die sich in Thierbildungen und Pflanzen verwandeln, sind mit Gefäfsen zusammengruppirt, Blumen und Laubgewinde umziehen sie und wachsen aus ihnen heraus oder schlingen sich durch Thierschädel, Fruchtkörbe sind verwendet um ein architektonisches Gebälk zu tragen, geflügelte Kinderköpfe ruhen auf Schilden, um einen hohen Aufbau zu krönen. Auf das innerlich Angemessene des Ornaments wird nicht immer Rücksicht genommen. Bocksfüfsige Satyr-Gestalten sitzen

zum Beispiel am Fusse der Umrahmung, welche Christi Anheftung an das Kreuz unter den Passionszeichnungen in Basel umgiebt. Das Ornament sollte eben schmücken; bedeuten sollte es nichts.

Diese Einwände, welche sich gegen Holbein'sche Ornament-Erfindungen aus seiner früheren Zeit erheben lassen, treffen aber gleichzeitig alle Erfindungen dieser Art, welche von deutschen Künstlern der Zeit vorhanden sind, so vornehmlich die reizenden ornamentalen Blätter unter den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister, eines Aldegrever, Pencz, der beiden Beham, welche Dürer's Geschmack sinnreich fortbilden. Ja sogar gegen die Erfindungen der italienischen Renaissance lassen sich gleiche Vorwürfe richten; diese Willkür kommt bei ihr ganz im selben Masse vor. Dennoch entzückt uns hier wie dort die Schönheit und reine Harmonie, zu welcher selbst das, was der Idee nach auseinanderzufallen scheint, voll und wohlthuend zusammenklingt. Nichts Anderes ist davon die Ursache als das persönliche Gefühl, das sich überall verkündet, der eigene Genius des Meisters, der aus dem Reichsten wie dem Einfachsten spricht, während in der Gothik dagegen das einmal feststehende Princip sich Alles unterworfen hat, ohne der persönlichen Empfindung Spielraum zu gewähren.

Ohne Vorbilder in unmittelbarer Nähe, ohne Lehrmeister, ja sogar im Kampfe gegen den noch geraume Zeit im Volke herrschenden gothischen Geschmack, von welchem die deutsche Architektur sich noch in Jahrzehnten nicht befreien konnte, bildet Holbein seinen Renaissancegeschmack weiter aus, und namentlich die Zeichnungen zu Büchertiteln oder zu Glasgemälden bieten ihm Gelegenheit, denselben zu üben. Er weifs ihn in den schlichtesten Formen, wo diese an der Stelle sind, zu verwenden, wie bei der Nische hinter der Meyer'schen Madonna, und weifs ebensogut in glänzendem Reichthum zu schwelgen.

Nicht nur für Holzschneider und Glasmaler machte Holbein in Basel Riffe, er nahm sich gelegentlich auch der Goldschmiede und Waffenschmiede, deren Kunst in der Schweiz und im südlichen Deutschland hochstand, an. Hier tritt die figürliche Composition mit dem Ornament im Verein auf. Wir besitzen aus dieser Epoche mehrere Skizzen für Dolchscheiden von Holbein's Hand, von denen wir eine der schönsten, die Dolchscheide mit dem Todtentanz, schon beschrieben haben¹⁾. Hier ist sogar die Wahl des Gegenstandes sinnreich, im Gegensatze zu der Willkür, die wir sonst oft in Deutschland wie in Italien bei allen ornamentalen Erfindungen antreffen; ebenso glücklich ist auch, dem Gedanken nach, der Schmuck einer andern Dolchscheide, welche die umstehende Abbildung zeigt. Den Dolch mit dem Todtentanz denken wir uns am Gurt des

¹⁾ Vergl. oben S. 260.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Kriegsmannes, der ihn tödtlich zu führen weiß wo es noththut; doch dieser hier ist für den eleganten Cavalier gemacht, dem die zierlich gearbeitete Waffe zum Staat dient. Nur von Liebesgeschichten ist in ihren Bildern die Rede, und zwar in einem derb-humoristischen Ton, welchen sich selbst die Vorwürfe aus dem Alterthum gefallen lassen müssen. Drei Stockwerke einer heiteren Architektur bilden die Scenerie, in welche die Vorgänge verlegt sind. Unten in einer Nische Venus und zwar, wie die Narren, mit Eselsohren ausgestattet, weil sie die Menschen narrt; sie hält eine brennende Fackel empor, während der kleine Amor mit verbundenen Augen zu ihren Füßen sitzt. Darüber zwei wohlbekannte Geschichten von Liebeslust und Leid: Thisbe ersticht sich an dem Leichnam ihres Pyramus, der in kühner Verkürzung von den Fußspitzen her gesehen, neben dem Brunnen liegt, und zwar in einer solchen Stellung, daß untereinander nicht so schnell wie Thisbe von seinem Tode überzeugt wäre, sondern eher glauben möchte, er schliefe bloß seinen Rausch aus. Oben endlich finden wir den schmucken Paris, der gegen den Pfeiler einer Kuppelhalle gelehnt sitzt, und welchem Mercur den Apfel reicht, während Amor auf ihn zielt. Die drei Göttinnen aber, zwischen denen der junge Prinz entscheiden soll, gehören sicher nicht dem Olymp an. Holbein treibt seinen Spasß mit den antiken Göttern und Helden, wie er das auch in manchen Bildern aus dem Lob der Narrheit und in jenem Bacchus auf dem Schwein, den unser Holzschnitt (S. 187) zeigte, gethan hat. Das Original dieses Entwurfs ist eine Federzeichnung auf der Bibliothek zu Bernburg. Die erste Idee dazu, ganz flüchtig hingeworfen, zeigt auch eine leichte Federskizze im Baseler Museum¹⁾,

¹⁾ Saal der Handzeichnungen, unter Glas. Nr. 32.

doch ist hier Vieles anders, so die Venusgruppe; das Feld unter dieser enthält einen Widderkopf in einem Kranz, und die Scheide ist auch mit einem Widderkopf geschlossen.

Derselbe Rahmen in Basel enthält noch vier andere Dolchscheiden, zunächst ein zweites, gegenseitiges Exemplar¹⁾ jener Berliner Zeichnung mit dem Todtentanz, dann eine Scheide mit Laubverzierungen und der Jahrzahl 1529. Ganz besonders schön und von einer so freien Eleganz der Form, daß die Erfindung erst in Holbein's englischer Zeit entstanden sein kann, ist der Gegendruck einer Zeichnung, welche Josua's Durchzug durch den Jordan²⁾ enthält. Trockenem Fußes stehen die Priester mit der Bundeslade an der Stelle, wo sonst das Wasser wogte, und die Männer der zwölf Stämme raffen große Steine im Flußbette auf, zum ewigen Gedächtniß an dies göttliche Wunder. Solche Waffe mochte zu jener Zeit, da die Reformation in England durchgeführt wurde, gemacht worden sein, und zeigt ein Bild von dem sichtlichen Schutz und der unmittelbaren Hülfe, die der Herr seinen Kämpfern gewährt.

Die fünfte Skizze des Rahmens, ganz flüchtig, zeigt einen Triumphzug. Eine Dolchscheide mit ähnlicher Darstellung, in der Weigel'schen Sammlung zu Leipzig ist durch Loedel's schönen Stich bekannt. Aus Mantegna's Zug des Cäsar ist die Idee zu den Elephanten, den Gefangenen, den Kriegern, die schwer an ihren Rüstungen schleppen, entlehnt, der Triumphator aber, den Bedingungen des Raums sich fügend, sitzt auf dem Wagen anstatt zu stehen. Zwei Dolchscheiden zu denen auch die Griffe vorhanden sind, hängen in der King's Library des British Museum³⁾. Die eine zeigt reiche Verzierungen und kleine figürliche Darstellungen in braun auf schwarz, die zweite den mit vier Rossen bespannten Triumphwagen der Bellona; der sich zuspitzende Raum ist meisterhaft ausgefüllt durch vorstürmende, stürzende und liegende Krieger. Solche Bilder von Kampfeslust und Siegesfreude passen ebenfalls trefflich für diesen Zweck.

Zwei sehr schöne Dolchscheiden endlich hat Holbein auf den Holzstock gezeichnet⁴⁾. Die eine zeigt wieder Venus mit der Fackel und einen kleinen Amor neben ihr, der eben den Pfeil abschnellen will, grandios componirt, während die Kindergruppen in den andern Abtheilungen höchst anmuthig sind und ein geflügelter Kinderkopf den unteren Abschluß bildet. Recht sinnreich ist die Zier der zweiten Scheide gewählt, Fortuna

¹⁾ Eins von diesen Exemplaren mag ein später mit Tusche ausgeführter Abklatsch des andern sein.

²⁾ Josua Cap. 3 und 4. — Veränderter Entwurf hiezu im gleich zu erwähnenden Baseler Skizzenbuch, Nr. 30.

³⁾ Nr. 20 und 22.

⁴⁾ Nr. 201. 203.

mit wehendem Schleier, in einer Muschel über das Meer fahrend, für kriegerische Abenteurer gewiss ein passendes Symbol. Im Kuperstichcabinett der Königin Marie zu Dresden befinden sich auch zwei reiche Griffe, die zu diesen Scheiden gehören¹⁾.

Von der gesteigerten Thätigkeit auf diesem Felde, die für Holbein im Dienst des englischen Hofes begann, geben außer mehreren größeren Entwürfen namentlich zwei Skizzenbücher des Meisters Kunde, welche in öffentlichen Sammlungen bewahrt werden. Das eine, aus der Sloane-Sammlung stammend, befindet sich im British Museum, und ist, nach Sandrart's kurzen Notizen, wahrscheinlich dasselbe, welches ihm Inigo Jones im Museum des Königs von England gezeigt hatte. Das zweite Buch, nicht minder reichhaltig und werthvoll, mögen auch die Zeichnungen meist flüchtiger und die Farbenandeutungen bei ihnen nicht so häufig sein, wird im Baseler Museum bewahrt, freilich nicht mehr in der ursprünglichen Form. Die kleinen Bildchen sind jetzt einzeln in ein neues Buch eingeklebt, auch manches was nicht hergehört, zum Beispiel einige Blätter, die offenbar aus einem ehemaligen Zwickbüchlein des Vaters Holbein stammen, doch läßt sich der Bestand vom Buche des jüngern Holbein leicht herausfinden durch das mäßig starke, etwas gelbliche Papier, auf welchem dessen Überbleibsel gezeichnet sind. Dafs es aus Holbein's englischer Zeit stammt, wird nicht nur durch den künstlerischen Stil und durch die Wahl mancher Gegenstände bewiesen, sondern auch durch die Bezeichnung I. H. 1537, welche neben einer kleinen figürlichen Darstellung (Nr. 80) steht. Holbein mag es bei seinem letzten Besuch in Basel mit heimgebracht haben. — Ein drittes Buch, über dessen Verbleib nichts bekannt ist, oder wenigstens zahlreiche Zeichnungen, besafs der Earl of Arundel and Surrey, und eine Anzahl prachtvoller Erfindungen daraus ward von Wenzel Hollar gestochen.

Neben Entwürfen für die Kleinkunst enthalten diese Skizzenbücher auch noch ein paar andere Zeichnungen, das Baseler zum Beispiel Studien nach Gliederpuppen (Nr. 16), Hände nach dem Leben (21), Studien über die Proportion nackter Gestalten (19) und einige Skizzen von Thieren. Auch im Londoner Büchlein kommt ein sitzender Hund und eine ruhende Geifs²⁾ vor (117. 175). Überhaupt hat Holbein an Beobachtung des Thierlebens Freude, auch im Baseler Museum sind ein paar Studien dieser Art³⁾, eine Fledermaus, ein Lamm und ein Lammskopf, voll Wahrheit und Lebensgefühl.

Das Baseler Buch enthält auch zahlreiche figürliche Compositionen im allerkleinsten Format, deren Stil aber weniger ein malerischer als ein plastischer zu sein pflegt. Größtentheils sind sie für getriebene Arbeit

¹⁾ Nr. 202. 204.

²⁾ Holzschnitt bei Wornum.

³⁾ Saal der Handzeichnungen, Nr. 83 a und b.

oder für Gravirung gemacht, scheinen zum Schmuck von Spangen und Agraffen oder Medaillen bestimmt. Schmuckgegenstände mit derartigen Bildern fanden wir ja bereits auf zahlreichen Porträten englischer Persönlichkeiten. Bibel und Mythologie, Allegorie und antike Geschichte liefern die Gegenstände dazu. Wir finden zum Beispiel, dreimal auf demselben Blättchen und stets etwas verändert, Hagar und Ismael, denen der Engel erscheint, eine höchst edle Composition (37). Dasselbe Blatt enthält noch ein viertes Medaillon: Abraham und Melchisedech sich über dem Altar die Hände reichend, und daneben die zwei Hauptgestalten noch einmal. Von andern Medaillen und Schmuckgegenständen mit alttestamentarischen Szenen nennen wir: das Opfer von Kain und Abel (71); Sarah, welche ihrem Gatten die Hagar beigiebt (67); Jakob die Rahel bei ihrer Heerde umarmend, und zwar in höchst ländlich-ungenirter Weise (68). Anmuthig ist besonders Jakob, welcher der Rahel den Stein vom Brunnen wälzt (76); lebendig ist eine sehr gestaltenreiche Darstellung in ganz kleinem Rund, Gegendruck einer leicht colorirten Federzeichnung: David und das Weib zu Thekoa; dieses kniet vor dem Monarchen, der von seinem Kriegsgesolge umgeben ist, und rechts erblickt man auf ihren Malthieren die Kinder des Königs, welche dem Absalom entflohen sind ¹⁾. Dann verdient namentlich das Opfer des Elias Beachtung, welches auf der Fassung eines Edelsteins dargestellt ist, und zwar so, daß der Stein benutzt ist um das Feuer auf dem Altar zu bilden ²⁾. Ein sehr schöner Schmuckgegenstand endlich läßt zwischen einer Einfassung von Bändern, Sirenen und Kindergestalten den Untergang der Rotte Korah sehen (77).

Unter Wenzel Hollar's Stichen kommen auch einige alttestamentarische Szenen in kleinem Format vor, die wenigstens zum Theil ähnlichen Vorbildern zu Goldschmieds- und Medailleurarbeiten entnommen scheinen: David den Goliath tödtend; Ritter Urias, den Brief aus den Händen des Königs empfangend, welcher in der Tracht des 16. Jahrhunderts, von seinen Räthen und Hellebardieren umgeben, vor dem Thor einer Feste steht, und dann zwei schöne Rundbilder: Juda und Thamar, und David, der vor Saul die Harfe spielt; das Wehe des Königs und die tiefe Empfindung des musizirenden Knaben prägen sich großartig in ihren Gestalten aus ³⁾.

Auch Bilder des Neuen Testaments oder Heiligenfiguren kommen im Baseler Buche vor: eine Taufe Christi ⁴⁾; ferner der aus Wolken schauende

¹⁾ Nr. 70.

²⁾ Nr. 63 und 65. Auch die Ansicht von der Rückseite ist gegeben.

³⁾ Parthey, Nr. 71, 73, 67, 72.

⁴⁾ Nr. 73. Gegendruck.

Heiland¹⁾, unten ein Engel, welcher den Erwählten Kronen spendet, während ein anderer Engel die Verworfenen von dannen jagt. Mehrmals kommt eine Gestalt der büssenden Magdalena in einem kleinen Oval vor (Nr. 55, 56, 58), wie sie ähnlich Wenzel Hollar gestochen²⁾. Ein Schildchen zeigt den heiligen Rochus mit Engeln (79). Auf einem andern Blättchen zeigt sich zweimal, mit einigen Änderungen, die Skizze des Erzengels Michael, welcher den Drachen niederwirft, für das Medaillon einer Ordenskette hingeworfen (64). Dann sehen wir einen Herrn und eine Dame, beide jung und im vornehmen englischen Costüm, einander gegenüber knien und einen Kelch halten, worüber ein Herz (88). Unter mancherlei Allegorien kommt zum Beispiel der Gallische Hercules vor, an dessen Zunge die Ohren anderer Figuren gekettet sind, ein manchmal in der Renaissance wiederkehrendes Symbol der Beredsamkeit, gezeichnet auf Grund einer Stelle bei Lucian, der ein Gemälde dieser Art in Gallien gesehen zu haben berichtet. Beachtenswerth ist eine zweite Allegorie: eine nackte Mannesgestalt steht auf einem zu Boden geschleuderten Ritter und zerbricht mit der Rechten Amor's Bogen, mit der Linken das Schwert eines Kriegers. Oben zeigen sich Bänder, die zur Aufnahme einer Schrift bestimmt sind (62). Einige der geistreichsten Compositionen sind aus Geschichte oder Sage des Alterthums entlehnt. Im kleinsten Raum ist die Blendung des Zaleukos und seines Sohnes, die auch unter Holbein's Rathhausbildern vorkam, wiederholt³⁾. Die Hauptfiguren der zwei Blendenden und zwei Geblendeten sind nackt, die Umstehenden tragen antikes Costüm. Großartig ist die Bewegung des Zaleukos, der sich mit beiden Armen hintenaufftemmt und sein Haupt dem Schergen entgegenstreckt. — Wir finden Bilder der Pomona (81), des Amor (85), der Leukothea auf einem Delphin (83), eines Centauren mit Centaurin (53), der Entdeckung vom Fehltritt der Kallisto⁴⁾; zu den meisterlichsten Skizzen gehört ein friesartiger Streifen mit hinstürmenden Tritonen (22). In bacchischen Scenen bricht mitunter auch der Humor los; da finden wir beispielshalber dasselbe ergötzliche Motiv, welches unsere griechische Holzschnitt-Initiale auf Seite 187 zeigt. (Nr. 45).

Ähnliche kleine Skizzen mit figürlichen Compositionen für Goldschmieds- und Medailleurarbeiten sehen wir in dem kleinen Buche des British Museum. So Maria's Verkündigung (19) mit der Umschrift *ORIGO MVNDI MELIORIS* und einer Einfassung, die durch gelbe Asten und

¹⁾ Über ihm die Worte: *DOMINVS PROSPEXIT DE CAELO*; Nr. 75. — Wiederholung, noch besser in die Rundung hineingepaßt, Nr. 78.

²⁾ Parthei 180.

³⁾ Nr. 61.

⁴⁾ Im Gegendruck mit beige-schriebenen Namen: *Juno* und *Parafis*. — *Παρφασις* ist ein Beiname der aus Arkadien stammenden Kallisto. — Nr. 74.

grüne Blätter gebildet wird. Ähnlich angeordnet und von zartester Zeichnung, wie hingehaucht, ist ein Bild der Dreieinigkeit innerhalb eines Kranzes von rothen Rosen und mit der Schrift: *TRINITATIS GLORIA SATIAMVR* (13). Auf einer Spange ist Dido auf dem Scheiterhaufen angebracht, von einer männlichen und einer weiblichen Gestalt mit Entsetzen betrachtet (15). Eine Medaille, durch die italienische Devise »*SERVAR VOGLIO QVEL CHE HO GIVRATO*« erklärt, weist eine Hand, die ein auf Felsengrund ruhendes Buch betheuernd anrührt. (Nr. 22). Auch wohl eine Allegorie ist ein Jüngling, der schlafend unter einer Fontaine liegt und an Kopf, Leib und Füßen von den Strahlen getroffen wird (28). Besonderes Interesse verdient ein kleines Rund, welches den gekrönten Leopardenkopf des englischen Wappenthiers zeigt mit den Umschriften: »*HONY. SOYT. QVI. MAL. Y. PENSE*«, und am äußeren Rande: *CAROLVS. DVX. SVFFYCIE. PRO. HONORE. SVO. RICHEMOND*. Also wohl die Schnalle, die Charles Brandon, Herzog von Suffolk, der Schwager des Königs und berühmte Feldherr, an seinem Hofenbandorden trug. Drei schöne kleine Rundbilder aus dem Buche sind unter Glas aufgehängt¹⁾: die Allegorie der Zeit, welche die Wahrheit an den Tag bringt²⁾, Johannes der Täufer und die Flucht Loth's.

Gleicher Art und Bestimmung müssen sechs kleine runde Zeichnungen im Besitz des Herzogs von Devonshire sein, die zu Chatsworth, in einem Rahmen hängen und, nach Waagen's Urtheil³⁾, zu Holbein's zartesten Arbeiten gehören: Phaëton's Sturz; das jüngste Gericht; ein Wappenschild, worauf Cupido neben drei Bienenstöcken, gefesselt und mit verbundenen Augen, nebst der Devise »*nocet empti dolore voluptas*«. Fast noch lieber möchte man Albrecht Dürer's Verfe dazusetzen, die er unter eine ähnliche Darstellung⁴⁾, Venus und der von Bienen gestochene Amor, schrieb:

»Der Binen stich bringt groffen schmerz.
So auch die lieb verwund manchs Hertz.
Mit Freud und Luft, mitt angst vnd qual.
Lieb ist voll Honig vnd bitter gall«.

Ferner Hagar und Ismael — ein Gegenstand, den wir schon im Baseler Buche fanden; Diana und Actäon; ein Ritter, der auf eine Uhr schaut, an welcher eben ein Knabe mit einem Hammer die Stunde schlagen will, dabei das Motto: »*Aspetto la hora*«.

¹⁾ King's Library. Nr. 9, 1 — 3.

²⁾ Mit den Namen *TEMPVS* und *VERITAS*. — Ähnliche Composition im Baseler Skizzenbuch, Nr. 54.

³⁾ Treasures III. S. 359.

⁴⁾ Im British Museum, Kupferstichsammlung.

Die Fülle der Motive, die Mannigfaltigkeit der Gegenstände läßt uns auf die bunte Verschiedenartigkeit der Bestimmungen und Verwendungen solcher kleiner Kunstwerke schließen. Das Ernste und das Heitere, das Christliche und das Heidnische, das Pathetische wie das Zarte und Zierliche sind vertreten. Bald waren sie offenbar galante Geschenke und spielten auf zarte Verhältnisse an; bald lag ihnen ein feiner Scherz zu Grunde, bald mochten sie bedeutungsvolle Erinnerungen an bestimmte wichtige Ereignisse oder an liebe Personen sein. Das Eine paßte zum Schmuck einer schönen Dame, das Andere für den eleganten, lebenslustigen Cavalier, ein Drittes für den ernsten, thätigen Mann, zur Belohnung seiner Verdienste. Gewiß aber war das Meiste für den König in eigner Person bestimmt, dem kleine Kunstgegenstände, bei welchen geschmackvolle Arbeit sich mit kostbarem Stoffe vereinigte, die größte Freude waren.

Im Londoner Skizzenbuche finden wir außerdem Muster für die mannigfaltigsten Gebrauchsgegenstände oder Einzelheiten am Costüm: Quasten, Schnüre, Bordüren, Knöpfe, Büchereinbände, Stickereien, bei welchen Holbein mit Glück eine Flächendecoration nach orientalischen Mustern anwendet, breite Bänder und feinere Streifen, Linienverschlingungen, laubartige Arabeskenzweige, ohne Relief und ohne Angabe von Schatten und Licht ¹⁾. Manchmal scheint dies System auch für Verzierungen der Waffen angenommen zu sein, sei es für einfache Damascirung, sei es für Tauschirung, das heißt Einschlagung von edlerem Metall in Stahl. Im Ganzen aber ist es mehr das plastische Gefühl, welches im Kunstgewerbe der deutschen Renaissance herrscht, und welches auch Holbein's Arbeiten dieser Gattung durchdringt. Es spricht aus den Skizzen für mannigfaltige Gefäße und Geräthe, aus den zahlreichen Entwürfen für den Juwelier, Gold- und Waffenschmied. Reizend sind einige Zeichnungen zu Toilettenwerkzeugen, Handspiegel, Bartpinsel und Kamm, deren Griff von kleinen phantastisch gestalteten Genien mit Fledermausflügeln oder in Laubgewinde ausgehend gebildet wird (21. 23. 24). Einige reiche Spiegelrahmen kommen im Baseler Buche vor (92. 95), einen noch schöneren Toilettenspiegel zeigt eine große getuschte Federzeichnung auf der Bibliothek zu Erlangen. Delphine tragen den Untersatz und umgeben den eleganten Rahmen, der von einer Sirene gehalten wird; zu oberst sitzen zwei weinende kleine Liebesgötter und das Ganze ist von einem Totenkopf gekrönt. Wie tiefsinnig ist es und wie charakteristisch für die Zeit, diese Todesphantasie gerade mit dem Werkzeug irdischer Eitelkeit zu verbinden!

Im Londoner Büchlein kommen zahlreiche Muster zur Fassung von

¹⁾ Einige Proben unter den Holzschnitten in Mr. Wornum's Buch. Das schöne Muster auf S. 47 steht aber nicht auf seiner Basis, sondern auf der Seite.

Edelsteinen, zu verschlungenen Buchstaben, wie man sie an Schmuckfächen zu tragen pflegte, zu Broschen und Agraßen vor. »Geben ist seliger denn Nehmen« (*DARE MVLTQ BEATIVS QVAM ACCIPERE*) steht auf einer als Devise; eine andere zeigt das Brustbild einer Dame mit der Inschrift: *WELL LADY WELL*; noch zwei andere Agraßen tragen die Worte: *MI LADI PRINSES*, was offenbar auf Heinrich's Tochter erster Ehe, Prinzessin Marie, geht, die seit Anna Boleyn's Tode wieder zu Gnaden angenommen war¹⁾. Da finden wir Ohrgehänge, eins mit zwei Turteltaubchen und dem Motto: *TVRTVRVM CONCORDIA*²⁾, Gürtel Armbänder, Halsketten; in einer solchen Skizze werden die Perlen und Edelsteine von Satyrn und Nymphen in kühnen Bewegungen gehalten³⁾. Verwandte Motive kommen bei Entwürfen für Degengriffe im Bafeler Buche (96—98) vor. In einem von diesen wird der Bug aus Pflanzenwinden gebildet, die ein Drähenkopf wie Feuer ausseilt. In ihrer Mitte ruht ein Juwel wie eine schöne Frucht, und das Ende des Bugs ist eine weibliche Gestalt, welche aus den Arabesken hervorwächst. Verwandt ist ein anderer Degengriff von höchster Zierlichkeit, mit bewaffneten Kindern, die ruhen, kämpfen, tragen, von Wenzel Hollar⁴⁾ gestochen, mit der Angabe, er sei für den Prinzen von Wales erfunden.

Den höchsten Triumph aber feiert Holbein's ornamentaler Geschmack in den Mustern für Gefäßbildnerei, für Teller mit gravirten Verzierungen⁵⁾, Becher, Pokale, Salzfüßer, Kannen, Tafelaufsätze. Wie spricht aus ihnen laut, klar, in jubelnder Freudigkeit der lebenslustige, festliche Geist der Renaissance! Mit großer Feinheit ist überall der Stoff zur Geltung gebracht, dem Charakter eines edlen Metalls ist die Formgebung durchgängig entsprechend; aber mit ebenso großem Verständniss ist auch dem Zwecke des Gefäßes Ausdruck verliehen. Unter Hollar's Stichen⁶⁾ kommen Proben von Deckelkannen, mit oder ohne Schnabel, also zum Gießen oder zum Trinken vor, wahrscheinlich von Silber und größtentheils für Bier bestimmt, das in England auch auf die vornehmen Tafeln kam. Eine der beiden Gufskannen (2636), deren Bauch, von convexer Grundform, sich gegen oben mächtig erweitert, mit dem breiten Ausgufs und dem zierlichen Henkel, der, unten doppelt ansetzend, wie ein zarter Blumenstengel emporwächst, drückt so recht die Freude am reichlichen Spenden aus. Ganz verschieden ist die zweite, die vasenartig auf schlanke Füße ruht; wahrscheinlich sollte sie ein warmes Getränk fassen, der

¹⁾ Sämmtlich King's Library I, Nr. 14.

²⁾ Skizzenbuch Nr. 30.

³⁾ Copie in Wornum, S. 85.

⁴⁾ Parthei 2599. Andere Skizzen zu Dolch- und Degentheilen 2596—2598.

⁵⁾ Erlangen, Bibliothek. — British Mus. Skizzenbuch Nr. 122.

⁶⁾ Parthei 2634—2637.

Deckel hat den Charakter des fester und nachdrücklicher Abschließenden, den Ausgufs bildet eine hohe Dille in Gestalt einer Schlange, die am untern Theil des Bauches herauswächst und der ein Henkel, in seiner Form dem Schweif einer Klapperschlange nachgebildet, entspricht. Diese Theile, in welchen die Function des Gefäßes sich am deutlichsten ausdrückt, sind wohl berechtigt, solche Thierformen anzunehmen, dadurch erhöhtes Leben zu gewinnen und dem Ganzen eine desto entschiedener Richtung zu geben. Dafür hatte schon das Alterthum die schönsten Beispiele geboten.

Und dann diese anmuthigen Trinkgefäße auf schlankem Fufs¹⁾, so leicht und elastisch sich aufbauend, daß ein kräftiges Leben bis in die feinsten Verzierungen zu pulsiren scheint! Der antiké Grundtypus ist festgehalten, aber frei behandelt und geistreich modificirt, alle jene reicheren technischen Mittel, welche der neueren Kunst zu Gebote standen, sind verworfen. Das mannigfaltigste Beiwerk, bald bildnerisch, bald malerisch im Motiv, ist an sie verschwendet; bei dieser Fülle war das Festhalten der stilistischen Gesetze um so schwieriger, und doch sind sie mit eben so großer Feinheit als Bestimmtheit gewahrt. Fast ausschließlich waren es Schaugefäße, zu keinem wirklichen Gebrauch bestimmt, dennoch ist die erste Stilregel, daß der, wenn nicht thatfächliche, so doch supponirte Zweck sich ausprägen müsse, durchgängig festgehalten. Holbein's Gefäße kommen nicht in die Gefahr, sofort zu verrathen, »nur zum Zwecke der darauf angebrachten malerischen oder bildnerischen Kunst gemacht zu sein«, wie so manche heutige Prachtstücke, wie »fast Alles was sinnreich sein wollende, in der That aber geistlose Tendenzsucht, verbunden mit anmaßender Selbstüberschätzung, die sich nicht unterordnen mag, in unsern modernen weltberühmten Porzellanmanufacturen und Goldschmiedswerkstätten hervorbringt«. Von diesen Erfindungen des deutschen Renaissance-Meisters gilt ganz besonders was der größte lebende Kenner der technischen Künste von den Productionen der Renaissance überhaupt sagt: »Spielend und ungefucht knüpft sich der Sinn des Dargestellten an den Gegenstand, den es zu schmücken bestimmt ist. Frei bewegt es sich innerhalb seiner formalen Schranken, dem Ganzen sich anschmiegend, es erst vervollständigend, ohne sich des Rechts der selbständigen Existenz zu entäußern. Sein Bezug zu dem Ganzen ist ein bei Weitem innigerer als der rein intellectuelle des Sujets«²⁾. Letzteres hängt oft nur sehr locker mit der Bestimmung des geschmückten Gegenstandes zusammen. Medaillons mit Köpfen schmücken häufig den Bauch, Figuren stehen auf den Knäufen des Deckels.

¹⁾ Hollar, P. 2626—33. — Basel, Skizzenb. 89. 99. 100. 102. 103. 104.

²⁾ G. Semper. Der Stil etc. II, p. 87.

Es würde müßig fein, nach ihrer befondern Bedeutung zu fragen, es sollen eben nur heitere, festliche Gestalten sein; deshalb werden die unsterblichen Götter des Alterthums, Jupiter, Neptun, eine Panin, ein kleiner Liebesgott, oder auch die strengere Figur der Themis mit ihrer Waage gewählt. Näher ist der Bezug, launiger die Erfindung, wenn ein von Hollar gestochener Pokal¹⁾ durch die Gestalt der Mäfsigkeit gekrönt wird. Nur ausnahmsweise scheint ein ernsterer Gedanke betont zu sein in einer der elegantesten Becherskizzen, welche Holbein für den deutschen Goldschmied Hans von Antwerpen gemacht²⁾. Geflügelte Gestalten, welche Fackeln halten, ruhen am Fuß, und oben auf dem Deckel steht die Figur der Wahrheit mit Fackel und offenem Buch. Das läßt sich vielleicht als ein Bekenntniß protestantischer Gesinnung auffassen. Oft ist die Form eine sehr einfache; gerade auf die schlichte Klarheit der Silhouette wird das Hauptgewicht gelegt, aber Holbein weifs auch der Anforderung prunkenden Reichthums zu entsprechen, wie in einem offenbar für den König entworfenen Becher mit der Krone auf dem Deckel und Satyrgestalten, die als Henkel dienen³⁾.

Alle Gefäfs-Entwürfe Holbein's werden aber übertroffen durch den Festpokal der Königin Jane Seymour, zu welchem die Bodleian Library in Oxford die grofse Federzeichnung bewahrt. — Die Initialen von König und Königin, H und I, welche der Liebesknoten umschlingt, kommen mehrfach darauf vor, und ebenso Jane Seymour's Wahlspruch: *BOVND TO OBEY AND TO SERVE*, »Zu Dienst und Gehorsam verbunden« — für eine Gemahlin Heinrich's VIII. sicherlich die passendste Devise. Auch der Farbeneffect des Ganzen, das herrliche Zusammenwirken von Gold, Perlen, Edelsteinen, ist in der Zeichnung angedeutet. Geschmückt mit Laubwerk und Delphinen, Masken und Engelsköpfen, wächst der Fuß in lebendiger Triebkraft empor, welche in dem stark betonten Überfall mit dem Rankenwerk und den niederhängenden Perlen anmuthig ausathmet, den Druck von oben und die elastische Thätigkeit verkörpernd. Gegen die spielende Leichtigkeit unten setzt der Bauch des Gefäßes mit Bossirungen kräftig an; horizontale Theilungen und wechselnder Schmuck, bald plastisch vortretend, bald malerisch in der Fläche bleibend, lassen ihn schlanker, zierlicher scheinen, aber energisch springen aus den mittleren Medaillons die Brustbilder von römischen Kriegern, Schönen und Imperatoren heraus. Wie ungestüm, wie jubelnd endlich strebt Alles aufwärts an dem Deckel mit seinen Meerjungfern, die aus aller Macht in ihre

¹⁾ Parthey 2626.

²⁾ Baseler Skizzenbuch, Nr. 104. Nur zur Hälfte gezeichnet und umgedruckt, so auch der Name des Bestellers. — Vergl. S. 368.

³⁾ Vergl. den Holzschnitt in Lübke's deutscher Renaissance, wo auch noch ein zweiter Becher aus dem Baseler Buche publicirt ist, den wir oben S. 430 mittheilen.

Trompeten aus Blumenstengeln bläsen und mit den beiden vergnügten Amorknaben zu oberst, die das Wappenschild mit der Königskrone emporhalten.

In diesem Prachtstück hat sich Holbein die Sache nicht leicht gemacht. Aus einer bunten Vielzahl horizontaler Theile und Glieder setzt sich das Ganze zusammen. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der einzelnen schmückenden Elemente scheint unendlich zu sein; alles das wirkt auf das Profil des Ganzen ändernd und unterbrechend ein. Und trotzdem ist der Schmuck überall der Grundform untergeordnet, und von welcher Seite wir das Gefäß betrachten mögen, stets wird uns der klare, bestimmte Contur, der ungehörte, charaktervolle Linienzug entgegenreten.

Weit einfacher aber nicht minder schön und bezeichnend ist der Entwurf zu einer Uhr, den wir im Holzschnitt mittheilen. Dieser mag zu den letzten Arbeiten gehören, die Holbein überhaupt gemacht hat, denn die Zeichnung im British Museum enthält die Bemerkung: »Neujahrsgefenk, für den Kämmerer des Königs, Anthony Denny, ausgeführt und von ihm zum Jahresanfang 1544 dem Könige verehrt¹⁾«. Als das geschah, war der Erfinder schon mehrere Monate todt.

Uhren gehörten zu Heinrich's VIII. Zeit zu den beliebtesten Luxusgegenständen des Hofes, die größten Summen wurden dafür ausgegeben und in den Palästen Westminster und Hampton Court war eigens eine Person für das Aufziehen und Regeln der Uhren angestellt²⁾. So ward denn auch bei diesem Gefenke die plastische Kunst kaum weniger, als die des Uhrmachers in Anspruch genommen. Auch hier war sicher Metall als Stoff gedacht, welches man ja überhaupt in der Renaissance am liebsten zur Gefäßbildnerei wählte. Die Gothik liefs bei ähnlichen Aufgaben den structiven Charakter vorherrschen; Holbein's Entwurf ist, im Sinne der Renaissance, rein bildnerischer Natur. Wie trefflich aber wissen sich auch die durchaus plastischen Formen ihrer technischen Bestimmung zu fügen, nehmen zum Beispiel jene Satyrgeftalten am Fusse die Gestalt des Griffes oder Henkels an. Nicht minder charakteristisch ist die tragende Satyrherme, die vor der Sanduhr emporwächst, und jene Kindergruppe, welche das Zifferblatt mit der Krone trägt, schließt wirkungsvoll ab. Nicht nur durch die schöne Fülle und ächt Raphaelische Grazie entzückt sie das Auge; sie verkörpert zum letztenmal und am nachdrücklichsten das Hinstreben auf Rundung, welches sich im ganzen Aufbau verkündigt, und wie deutlich sprechen sich in ihr die drei Thätigkeiten des Aufnehmens, Tragens und Übertragens der Last aus.

¹⁾ King's Library Nr. 15. Im Original zeigen sich geöffnete Doppelthüren zu den Seiten der Sanduhr: diese, welche den Contur stören, sind hier weggelassen, wodurch freilich dieser Theil etwas zu schmal erscheint.

²⁾ N. H. Nicolas, *The Privy Purse Expenses of King Henry the Eighth* . . . , p. 310.

Krönung der Uhr für Heinrich VIII.
(Zeichnung, British Museum.)

Nur gründliche architektonische Kenntnisse konnten den Meister befähigen, mit so richtigen stilistischen Grundfätzen für das Kunstgewerbe thätig zu sein. Von feiner baukünstlerischen Begabung legen uns die Hintergründe mancher Bilder Zeugniß ab. Dafs er aber dieses Talent auch practisch ausgebildet hatte, berichtet eine urkundliche Quelle, seine im nächsten Capitel zu erwähnende Bestallung von Seiten des Baseler Rathes, welcher darauf Gewicht legt, Holbein könne der Stadt in Bau-Angelegenheiten mit seinem Rathe förderlich sein. In England werden ihm denn in der That auch mehrere architektonische Werke beigemessen, doch läfst sich hier die Überlieferung nie auf eine zuverlässige Quelle zurückführen. Wenn man seinen Namen an das untergegangene Thor Heinrich's VIII. bei Whitehall heftete, so war das ein Mißverständniß; jenes war, nach den Abbildungen, ein vorwiegend gothisches Werk, in dem noch der Tudorbogen herrschte. Ebenfalls mit Unrecht schreibt man Holbein einen kleinen anmuthigen Portalbau, den Überrest eines verschwundenen Schlosses zu Wilton bei Salisbury, dem Landsitz der Familie Pembroke, zu. Hier haben wir freilich eine entschiedene Renaissance, fogar edel in den Formen der Säulen und einst, wie die Farbenspuren schliessen lassen, auch in trefflicher Polychromie gehalten, aber der Charakter des Ganzen, wie namentlich die Krönung zeigt, ist viel zu schwächlich, als dafs man an Holbein denken dürfte, und ausserdem zeigt das Costüm der Brustbilder, die in mehreren Medaillons angebracht sind, dafs die Ausführung schon stark in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts geht. Auf die Architektur in England scheint Holbein in geringerem Mafse Einflufs gehabt zu haben als andere Künstler im Dienste des Königs, namentlich die Italiener, wie Antonio Toto, der das später untergegangene Schloßchen Nonefuch (*Sondergleichen*) in der Graffschaft Surrey baute.

Auch die Decke der Kapelle von St. James Palace wird Holbein beigemessen, aber gleichfalls ohne äufseren Beleg. Indefs würde der Geschmack dieser Band- und Blattverzierungen auf blauem Grunde und mit reicher Vergoldung¹⁾ wenigstens der Behauptung nicht gerade widersprechen, und auch die Entstehung dieses Werkes fällt in seine Zeit; mehrmals ist die Jahrzahl 1540 sammt den Initialen Heinrich's und seiner vierten Gemahlin Anna von Cleve zwischen den Ornamenten angebracht.

Nur ein architektonisches Decorationsstück rührte sicher von unserem Meister her, wie die Originalzeichnung im British Museum beglaubigt²⁾: ein Camin, der, dem Wappen nach zu schliessen, für einen Palaß des Königs

¹⁾ Abbildung und kurze Beschreibung in Richardson, *Architectural Remains of the Reigns of Elizabeth and James I.* London 1838.

²⁾ King's Library Nr. 23.

ausgeführt war¹⁾. Das Prachtstück ist durchaus in monumentalem Stil gedacht. Es ist eine Art Portalbau in zwei Stockwerken, der bis an die Decke reichen mochte; jedes Geschofs wird durch zwei Säulenpaare, unten dorische, oben ionische, eingeschlossen. Zwischen den unteren Säulen befindet sich die breite, niedrige Caminöffnung; ihr etwas gedrücktes Bogenfeld ist mit der Darstellung einer Schlacht gefüllt, aber vor die Mitte des Feldes ist ein von reichen Ornamenten umschlossener kreisförmiger Schild mit dem Bilde von Esther und Ahasverus gehängt. So beleben figürliche Darstellungen alle Theile des Werkes, meist nicht malerisch, sondern in Relieffstil componirt. In den Ausschnitten neben dem unteren Bogen zeigen sich zwei Medaillons mit männlichem und weiblichem Brustbilde im antiken Stil. Der reiche Fries über der unteren Säulenstellung ist aus Blattwerk mit Hundsköpfen gebildet, eine seltsame Zusammenstellung, und doch schön und glücklich durchgeführt; in seiner Mitte zeigt sich des Königs Namenszug, von Greifen gehalten. Das obere Geschofs, durch Hermen, welche Fruchtkörbe tragen, in drei Felder getheilt, enthält rechts und links Medaillons mit den sitzenden Figuren der Justitia und der Charitas, darüber jedesmal Heinrich's Namenszug, und in der Mitte die schöne und lebendige Darstellung einer Reiterschlacht, unter dem englischen Wappen. Ein kräftiges Gefims schließt das Ganze ab. Wer diesen Bau erfonnen hat, in seiner mit Pracht verbundenen Anmuth der einzelnen Formen, seinem feinen Geschmack des Ornaments und namentlich seiner Schönheit der Verhältnisse und bewundernswerthen Theilung des Raumes, wäre im Stande gewesen, die Architektur seiner Zeit in die Bahnen der edelsten Hochrenaissance zu lenken, hätten Zeit und Gelegenheit ihm eine Thätigkeit im Großen auf diesem Felde nahegelegt.

Aber auch die Thätigkeit im Kleinen, wie Holbein sie zu üben hatte, ist hoher Beachtung werth, und namentlich die Gegenwart, in welcher alle künstlerisch Gesinnten für die Förderung des Geschmackes in der Kunstindustrie Interesse fassen, wird Holbein's Leistungen auf diesem Felde zu würdigen wissen. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts war das Kunsthandwerk Deutschlands in allen seinen Zweigen zur Blüte gelangt, als das Schönste aber, was der deutsche Geist auf diesem Felde erfonnen hat, stehen die Schöpfungen Hans Holbein's da. Den sogenannten Kleinmeistern, welche durch ihre Ornamentstiche so wirksam zur Verbreitung des Renaissance-Geschmackes beitrugen, war die Entwicklung seines ornamentalen Stils der Zeit nach schon vorangegangen und er überholte sie ebenso an Geist und an Reinheit des künstlerischen Gefühls. Manche der Dolche, manches Gefäfs, besonders Jane Seymour's Pokal vermögen sich

¹⁾ Walpole, der diesen Entwurf befaß, erwähnt eine Notiz Peacham's über eine Zeichnung von Holbein zu einem Camin für Heinrich's neuen Palaß zu Bridewell.

mit jedem Werke des Benevenuto Cellini oder jener zahlreichen anderen Meister, deren Arbeiten heut unter Cellini's Namen gehen, zu messen.

Baute Holbein dem englischen Monarchen auch nicht die Räume selbst, in welchen dieser wohnte, so war doch ein großer Theil ihrer Ausstattung seiner Erfindung zu danken, nicht nur die Gemälde, welche sie schmückten, sondern auch Camine und sonstige Prachtstücke, die kunstvoll geschmiedeten Waffen, welche die Wände decorirten, die Geräte und köstlichen Gefäße, die in den Sälen und Gemächern zur Schau standen, bis auf die kleinsten Zier- und Gebrauchsgegenstände, ja bis auf das Costüm und den Schmuck der Menschen, welche in diesen Räumen lebten. Die Erscheinung des Königs, wie Holbein ihn vom Kopf bis zu Fuß im Wandbilde zu Whitehall gemalt, war gewiß auch im Original zum großen Theil sein Werk. Er hatte die Fassung der Juwelen an Kleid und Hut entworfen, die Stickereien, welche das Wamms überzogen und den Saum des Mantels schmückten, vorgezeichnet, die prächtige Halskette und die Medaille auf der Brust, den Dolch mit seinem reichen Griff und seiner zierlichen Scheide, ja vielleicht selbst die Hutschnur und die »spanische Arbeit« am Kragen erfunden. So faßte der Meister im Sinne der Renaissance das Schöne als ein befruchtendes und beglückendes Element auf, welches das ganze Leben durchdringen mußte, und hielt das Kleinste für werth, so behandelt und gestaltet zu werden, daß es einem hochgebildeten Kunstgefühl entsprach.

Der Prinz von Wales.

XXI.

Holbein am Hofe und auf Reisen.

Solch einen Freudentag hatte König Heinrich VIII. vielleicht nie erlebt wie den 12. October 1537, an welchem Jane Seymour eines Knaben genas. Mit Erwartung hatte Alles diesem Ereigniß entgegengesehen; schon die Hoffnung hatte den König munterer und freundlicher gestimmt, als die Umgebung ihn je erblickt zu haben sich erinnerte.¹⁾ Jetzt endlich war ein zweifelloser Erbe da; beim Hingang des Königs, der immer corpulenter und schwächer an Kräften zu werden begann, war keine Revolution zu erwarten. Das ganze Königreich sah sein Wohl und seine Ruhe gesichert. Überall im Lande wurden Freudenfeuer angezündet, und öffentliche Dankgebete dargebracht. Aber Trauer und Klage folgten der Freude auf dem Fusse; im Befinden der Königin, das anfangs befriedigend war, trat nach zehn Tagen durch Nachlässigkeit der Pflege eine Verschlimmerung ein, und am 24. October war die edle und anmuthige Mutter des kleinen Prinzen todt.

¹⁾ Froude III. c. IV. — Hall's Chronik.
Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Der König verlief gleich darauf Hampton Court und ging nach Westminster, wo er eine Zeit lang in völliger Zurückgezogenheit weilte. Das Christfest ward zu Greenwich noch in Trauerkleidung begangen, die der Hof erst am Morgen nach Lichtmess ablegte. Lange indessen ließ der geheime Rath nicht zu, daß der König als trauernder Wittwer lebte. Noch immer war die Zukunft nicht vor Schwankungen gesichert, da sie von dem Leben eines einzigen Kindes abhing, und daher drängten die Räte den König, welcher persönlich nicht dazu geneigt schien, zu einer neuen Ehe zu schreiten. Unmittelbar nach Jane's Tode hatte sich Cromwell schon mit dieser Frage beschäftigt und bei den Gefandten und Agenten an fremden Höfen Erkundigungen über verfügbare Prinzessinnen eingezogen. An die französische Prinzessin Margaretha, an Marie de Guise, damals verwitwete Herzogin von Longueville und später Königin von Schottland, war gedacht worden. Wie bei dem Gefandten in Paris scheint Cromwell auch bei dem Geschäftsträger in Flandern, John Hutton, angeknüpft zu haben. Er solle sich am Hofe zu Brüssel oder sonst in der Nähe nach Damen umsehen, die man dem Könige vorschlagen könne, — so ungefähr scheint der Auftrag gelautet zu haben. Nach Empfang von Cromwell's Brief schreibt Hutton den 4. December, er habe so viele Erkundigungen im Stillen eingezogen, als die Zeit es erlaubt. Doch müsse er um Verzeihung bitten, wenn er seine Sache vielleicht nicht recht mache; er habe keine großen Erfahrungen mit Damen. Es sei wohl eine vierzehnjährige, recht hübsche Tochter des Grafen von Brederode am Hofe, die auch eine gute Mitgift zu erwarten habe, ferner die Wittwe des seligen Grafen Egmond, freilich schon über vierzig, doch man sehe es ihr nicht an. Endlich sei auch die Herzogin von Mailand da, welche er nicht gesehen habe, die aber wegen ihres Charakters und ihrer Schönheit gepriesen werde. — Da hatte Hutton die Richtige getroffen. Christina, des Kaisers junge Nichte, Tochter König Christierns von Dänemark, war vom englischen Hofe in das Auge gefaßt worden. Seit dem 24. October 1535 war sie die Wittwe des Herzogs Francesco Maria Sforza von Mailand, dem sie ein Jahr zuvor als Kind vermählt worden war. Die Verbindung Heinrich's mit ihr wäre das beste Zeichen eines neuen freundschaftlichen Verhältnisses zwischen England und dem Kaiser gewesen, welcher dadurch sogar vor den Augen von ganz Europa dargethan hätte, daß die Verstoßung seiner Tante Katharina von Aragon vergeben und vergessen sei. Einen Wink über Heinrich's Neigung hatte Karl V. bereits mit Lebhaftigkeit aufgenommen. Als die Sache so weit in Gang gekommen, ward von Seiten des englischen Hofes gethan was bei fürstlichen Brautwerbungen zur Etiquette gehörte: der Freier sandte einen Maler ab,

1) State Papers, vol. VIII, vom Anfang. — Vergl. die Auszüge in Bd. II, Beilagen.

um die Dame seiner Wahl zu conterfeien. Dies scheint seit der Heirath König Karl's VI. von Frankreich Brauch geworden zu sein. Deffen Vormünder hatten den erfahrensten Maler ausgesandt, um die in Rede stehenden Prinzessinnen abzubilden, und nach Anblick der Porträte hatte der junge König sich für Isabella von Baiern entschieden¹⁾. So war auch Jan van Eyck, um die erlauchte Braut Herzog Philipp's des Guten zu malen, im Jahre 1428 nach Portugal gesandt worden. In gleichem Auftrag ging jetzt Holbein nach Brüssel.

„Gefalle es Eurer Lordschaft zu vernehmen,“ schreibt Hutton an Cromwell den 14. März 1538, *„dafs den 10. gegenwärtigen Monats hier ankam Euer Lordschaft Diener Philipp Hobbie, begleitet von einem Diener Sr. Majestät, Namens Mr. Hans, durch welchen Philipp ich Eurer Lordschaft Brief, datirt von St. James den 2. dieses, empfang. Nun hatte ich den Tag zuvor einen meiner Diener an Eure Lordschaft mit einem Bilde der Herzogin von Mailand abgesandt, als ich aber den Inhalt Eures Schreibens wahrgenommen, hielt ich es für nöthig, den Boten aufzuhalten, denn jenes Bild, meiner Meinung nach, war weder so gut wie die Sache es verlangte, noch wie befagter Mr. Hans es würde machen können. In Erwägung dessen sandte ich einen andern meiner Diener mit der Post ab, um das Schreiben abzuliefern, das Eure Lordschaft durch diesen Überbringer erhalten wird.“* Hutton berichtet weiter, wie er gleich am folgenden Morgen sowohl bei der Regentin der Niederlande, Königin Marie, als auch bei ihrer Nichte, der Herzogin von Mailand, Audienz nachgesucht und ihnen mitgetheilt, dafs Cromwell viel Rühmens über die Gestalt, Schönheit und Klugheit und andere tugendhafte Eigenschaften, mit denen Gott die Herzogin ausgestattet, vernommen habe, und dafs ihm daher nichts geeigneter erschienen sei, um den König in seiner Werbung zu bestärken, als ein vollkommenes Bild von ihr zu beschaffen. Deshalb habe seine Lordschaft in Begleitung eines seiner Diener einen Mann geschickt, der höchlichst ausgezeichnet im Porträtiren sei und wünsche nun, seinem Diener möge es gestattet sein, ihre herzogliche Gnaden ehrfurchtsvoll zu grüßen und zu bitten, dafs es ihr gefalle, Zeit und Ort festzusetzen, wo befagter Maler seine Aufgabe erfüllen könne. Noch denselben Tag erhielt Hobbie Audienz, und Tags darauf, den 12. März, ein Uhr Mittags, holte ein Herr vom Hofe Meister Hansen ab. *„Der,“* — sagt Hutton, — *„wenn er auch nur drei Stunden Zeit hatte, erwies sich als Meister in jener Kunst, denn das Bild ist ganz vollkommen, das vorige ist nur gesudelt im Vergleich damit, wie Eure Lordschaft hinreichend bemerken kann, wenn man sie beide nebeneinander sieht.“*

¹⁾ Chronik des Mönches von St.-Denis. Cap. V. Citirt vom Grafen De Laborde, La Renaissance des Arts etc., p. 56.

Das Gemälde, welches Holbein nach dieser Dreistunden-Skizze ausführte, rechtfertigt die hohen Erwartungen, welche schon der erste Entwurf erregte. Es befindet sich zu Arundel Castle, nur von wenigen Kunstfreunden gekannt, da es im eignen Wohnzimmer der Herzogin von Norfolk hängt, und ist eins der schönsten Werke des Meisters.

Als jener andere Maler, dessen Werk Hutton »blos gesudelt« nennt, die Herzogin von Mailand conterfeite, hatte sie ihren Traueranzug abgelegt und ihm in voller fürstlicher Prachtkleidung gefessen. »Ihr hättet sie nur sehen sollen!« — hatte eine Dame vom Hofe zum englischen Geschäftsträger bemerkt. Holbein dagegen erblickte die Fürstin, wie sie täglich zu gehen pflegte, »in Trauerkleidung nach dem italienischen Stil.« Aber diese schwarze Wittwentracht bringt hier eine so künstlerische Wirkung hervor, daß man um keinen Preis den Goldstoff und die Juwelen, welche sonst die vornehmen Damen jener Zeit tragen, an ihrer Stelle sehen möchte. Christine von Mailand trägt ein schwarzes Häubchen, welches das Haar ganz verdeckt; von schwarzem Atlas ist das Kleid wie der Überwurf, der mit Zobelpelz gefüttert und besetzt ist. Am Halse zeigt sich ein schmaler weißer Kragen, und die Hände, welche gemeinsam die gelben Handschuhe halten, schauen aus weißen Manschetten hervor. Ein Goldreif mit rothem Stein an der Linken bildet den einzigen Schmuck. Der Maler führt sie in voller Gestalt vor, um ihren schlanken Wuchs zu zeigen. »Sie ist von höherer Statur, als wir beide,« meldeten die Gesandten Wriothesley und Vaughan einige Monate später. Der Kopf ist in vollem Licht, das von der Rechten fällt, genommen, der Fleischton ist ungewöhnlich klar, doch von einem zart-röthlichen Schimmer. »So rein weiß wie die verstorbene Königin, die Gott selig habe, ist sie nicht,« schreibt Hutton; »aber sie hat ein eigen gutes Gesicht, und wenn sie lächelt, da erscheinen zwei kleine Grübchen in ihren Backen und eines in ihrem Kinn, was ihr ganz ausgezeichnet wohl steht.« — Wie paßt dies auf das ansprechende Gesicht im Bilde, das man eigentlich nicht wahrhaft schön, wenigstens nicht regelmäsig schön heißen kann, wie sie denn auch Wriothesley nur »competently faire« nennt, das aber in feiner Jugendlichkeit so reizend wirkt. Sie war eben damals erst sechzehn Jahre alt.

Das ist eben, was diesem Gemälde so eigenen Zauber verleiht; Christine steht noch als ein halbes Kind vor uns, und dazu bildet der ehrbare, fürstliche Traueranzug einen seltsamen Gegensatz. Mit ihren großen, dunklen Augen, die unter ganz zarten, blonden Augenbrauen ruhen, blickt sie eigen fromm und unschuldig wie ein Reh. Gerade die Einfachheit ihrer ganzen Erscheinung, die noch der schlichte blaue Hintergrund steigert, paßt zu ihrem Wesen. »Höchst freundlich ist sie,« sagt Hutton¹⁾,

¹⁾ An verschiedenen Stellen. Briefe Nr. 481, 486.

»recht anmuthig in der Haltung, von sanfter Sprache, scheint von wenig Worten zu sein, flüßelt etwas beim Reden, was ihr aber gar nicht übel steht.« Er habe sich anfangs gefragt, ob ihre große Bescheidenheit von bloßer Unwissenheit oder von natürlicher Neigung und Verständigkeit komme, nun er sie aber fast täglich beobachtet, sowohl in ernstem Gespräch, wie bei Kartenspiel und anderm Zeitvertreib, habe er wahrgenommen, daß es ihr gar nicht an Witz fehle, sondern daß sie vielmehr unter den vielen Klugen dort am Hofe die Klügste sei.

Alle diese Züge finden wir im Bilde wieder, im Ausdruck des Gesichts wie in der Figur, schon in der Art, wie sie leicht und leise einen Schritt nach vorn tritt, vor allem aber in den wundervoll gemalten Händen, deren Bildung und Fingerhaltung für das zarte, sanfte, zurückhaltende Wesen der jungen Herzogin höchst charakteristisch ist. Der noble Faltenwurf, dem doch nichts Anderes Vorbild ist als die Natur, die schöne Stoffmalerei von Pelz und Atlas, die feine coloristische Wirkung bei großer Einfachheit der Töne vollenden dies Kunstwerk.

Das Gemälde, welches im Inventar der Kunstwerke Heinrich's VIII. in Whitehall aufgeführt wird¹⁾ befindet sich schon seit geraumer Zeit im Besitz der Familie Howard, die es jetzt auf ihrem Schloß bewahrt. Walpole erzählt, daß es Vertue zu London bei Mr. Howard in Soho Square gesehen. Es ist eins der wenigen Kunstwerke, welche diesem Hause aus der Sammlung des Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey verblieben. Bei diesem sah es Sandrart im Jahr 1627, es mit gewöhnlicher Ungenauigkeit aufführend als das Porträt von des Königs »unvergleichlicher Liebstin, einer Prinzessin von Lothringen« (Christine heirathete später den Herzog von Lothringen). Holbein habe diese auf Begehren des Königs so lebhaft abgebildet, daß er sich gleich in sie verliebt, sie aber habe sich schön bedanken und dem Könige zu wissen thun lassen, »wie daß sie, wann sie mit zweyen Köpfen versehen wäre, solche Ehre gern annehmen wolte.« Solche Antwort Christinens ist nur ein Märchen. Sie persönlich scheint wohl Lust gehabt zu haben, Königin von England zu werden. Als Wriothesley zur Zeit, wo schon politische Schwierigkeiten der Verbindung hinderlich zu werden drohten, in sie drang, ihm ihre persönliche Neigung kundzuthun, erröthete sie tief und sprach: »Meine Neigung? was soll ich sagen?« — und fügte lächelnd hinzu: »Ihr wißt, ich bin des Kaisers arme Dienerin und muß seinem Belieben folgen.« Karl V.

¹⁾ Inventory of Henry VIII. Gardrobe. I. Bibl. Harl. 1419 A. Nach dem Original im Brit. Mus. (aus dem Mr. Wornum den Abschnitt über Bilder vollständig aber in moderner Orthographie giebt): Item a greate Table with the picture of the Duchyes of Myllayne beinge her whole stature. — Über eine alte Wiederholung, wahrscheinlich Copie der Skizze, vergl. Verz. der Werke, Windfor Castle.

aber war bald anderer Ansicht, das Bündniß mit England zerfchlug sich und machte fogar kriegeriſchen Bedrohungen Platz.

Der Earl of Arundel muß das Gemälde vom Earl of Pembroke erworben haben, von dem er ja auch die Windfor-Zeichnungen eingetauſcht hatte. Als Carel van Mander nämlich das Urtheil des italieniſchen Malers über Holbein's Stahlhofbilder mitgetheilt, fährt er fort: »Befagter Zucchero war auch ſehr entzückt über das Porträt von einer ſicheren Gräfin, gekleidet in ſchwarzen Atlas, lebensgroß und bis zu Fuß, ungemein ſauber und wohl durch Holbein geſchildert, bewahrt im Haus des Lord Pembroke, wo er es in Gefellſchaft von einigen Malern und Liebhabern ſah und daran ſo großes Behagen fand, daß er bezeugte, dergleichen an Kunſt und Feinheit in Rom nicht geſehen zu haben, und deßhalb mit der größten Bewunderung von dannen ging.«

Die Koſten für jene Reiſe Hobbie's und unſeres Künſtlers ſind im Rechnungsbuche des königlichen Hauſes eingetragen, das mit dem 1. Januar 1538 beginnt ¹⁾: »*Zahlungen im März: Item bezahlt an Philipp Hobbie durch des Königs Befehl, beſcheinigt durch des Großſiegelbewahrs Brief, für ſeine Koſten und Ausgaben, als er in aller möglichen Eile für des Königs Geſchäfte in die Gegenden jenseits der See geſandt ward, 23 L. 6 Sh. 8 Ä.*« — Gleich darauf, Lady Day 1538, wird auch Holbein zum erſten Mal in den Haushaltsrechnungen genannt, indem er ſeinen Vierteljahrsgehalt von 7 L. 10 Sh. erhält, eine Bezahlung, die ſtets nach Ablauf des Quartals geleistet wurde. Um uns von dem damaligen Werth der Summe einen Begriff zu machen, mögen wir andere Gehalte zur Vergleichung heranziehen. Ein Trabant des Königs erhält vierteljährlich durchſchnittlich 45 S. 6 Ä, ein Page 50 S., Piro, der franzöſiſche Koch, 66 S. 8 Ä, Nicolaus Kratzer, des Königs Aſtronom, 5 L. St., der Chirurg John Aylif ebenſoviel, aber des Königs erſter Leibarzt, Dr. Butts 25 L. Die beiden italieniſchen Maler Antonio Toto und Bartolommeo Penni erhalten gemeinſchaftlich 12 L. 10 S. für das Vierteljahr, alſo weniger als Holbein, dagegen Lucas Hornebaud, wie wir ſchon bemerkten, etwas mehr, nämlich 55 S. 6 Ä monatlich. Die geſamten Jahresausgaben des Hofes betrug unter Heinrich VII. etwas über 14000 L. St., unter Heinrich VIII. noch nicht 20000. Das Einkommen, welches ein Landedelmann aufweiſen mußte, um Friedensrichter werden zu können, betrug 20 L. St. jährlich ²⁾, alſo zwei Drittel von Holbein's Gehalt, das ſomit ein ziemlich anſehnliches war.

¹⁾ Vergl. Bd. II, Beilagen, wo ein Excerpt des Originals wortgetreu veröffentlicht iſt. — Dieſe Rechnungen zum Theil von Walpole, vollſtändiger und genauer erſt von Mr. A. W. Franks, *Archaeologia* vol. XXXIX. mitgetheilt.

²⁾ Über Preiſe in England u. dergl. Froude, vol. I. cap. 1. Man rechnet, in Rückſicht der realen wie der relativen Werthänderung der Münze, das Verhältniß des heutigen engliſchen

Beim nächsten Termin, Mittsommer (Johannis) 1538, steht eingetragen: *»Item für Hans Holbein, Maler, für ein ganzes Jahresgehalt, dasselbe Jahr vom letztvergangenen Lady Day an gerechnet, ihm im Voraus bezahlt, die Summe von 30 L.«* Und somit heisst es zu Michaelis: *»Item für Hans Holbein, Maler, Gehalt — Nichts, weil bereits auf Ermächtigung bezahlt.«* Solche Vorausbezahlungen sind eine höchst seltene Sache und es folgt daraus, daß der Künstler in besonderer Gunst beim Könige stand.

Auch zu Weihnachten des Jahres erhielt er natürlich kein Gehalt, wohl aber ist beim December eingetragen: *»Item bezahlt an Hans Holbein, einen der königlichen Maler, auf des Königs Befehl, bescheinigt durch des Lord Siegelbewahrers Brief: 10 L. für seine Auslagen und Unkosten, als er um diese Zeit wegen gewisser Geschäfte Seiner Gnaden in die Gegenden von Hoch-Burgund geschickt ward, als Belohnung seiner Gnaden.«*¹⁾

Was kann das für eine Reise gewesen sein? Walpole will diesen Betrag als Zahlung für Holbein's Reise nach Brüssel ansehen, als er die Herzogin Christine malte. Aber das geschah bereits dreiviertel Jahr vorher und die Kosten waren schon an Hobbie berichtet. Auch ist Hoch-Burgund keineswegs identisch mit den Niederlanden, sondern so wurde die Grafschaft Burgund (*Franche Comté*), welche dem Kaiser gehörte, zum Unterschiede vom Herzogthum Burgund, das französisch war, genannt. Und daß Holbein wirklich nach der *Franche Comté* gesandt worden, möchte schon dadurch wahrscheinlich werden, daß wir ihn im September und October in unmittelbarer Nähe, nämlich in der Schweiz finden, wovon gleich die Rede sein wird.

Was konnte Holbein aber in der Grafschaft Burgund zu schaffen haben? wen wollte Heinrich VIII. sich dort malen lassen? Man wäre wirklich in Verlegenheit darauf Antwort zu geben. Um das Brautporträt einer andern Prinzessin konnte es sich nicht handeln, Heinrich freite noch immer um die Herzogin von Mailand, und in der Grafschaft Burgund, auf kaiserlichem Gebiet, hätte er auch keine Gelegenheit zu einer andern Werbung finden können. Auch die Möglichkeit bleibt wohl ausgeschlossen, daß ihm der König jenes Geld etwa zu seiner Reise nach der Schweiz geschenkt, für welche, nach mittelalterlicher Geographie, die Benennung *»Hoch-Burgund«* sonst nicht unmöglich gewesen wäre; denn die Form ist ganz wie oben bei der Zahlung an Hobbie, wieder kommt die Wendung vor: *»in gewissen Geschäften seiner Gnaden«*.

Geldes zum damaligen etwa wie 1 : 12. Danach würde also Holbein's Jahresgehalt etwa 360 L. St. nach heutigem Maßstabe betragen.

¹⁾ Die Summe von 10 L., weil mitten im Text genannt, wird schliesslich am Rande nochmals wiederholt. Mr. Wornum, der wohl nur Mr. Franks' Mittheilungen kennt, nimmt an, Holbein habe 20 L. erhalten. Die Einsicht des Originals belehrt sofort, daß dies irrig ist.

Man darf vielleicht annehmen, Holbein sei nochmals an den Hof der Herzogin Christine von Mailand gesandt worden. Hiefür scheint allerdings ein Umstand, der bisher unbeachtet geblieben ist, zu sprechen. Im August 1538 steht noch eine Zahlung an Philipp Hobbie notirt, ganz vom selben Betrage wie die Zahlung im März, ebenfalls für eine Reise über die See, und ganz mit dem nämlichen Wortlaut erwähnt. Hobbie's zweite Reise hängt offenbar mit dieser Reise Holbein's zusammen, der länger ausbleibt und nachträglich bei seiner Rückkehr noch zehn Pfund über das gemeinsame Reisegeld erhält, welches seinem Begleiter Hobbie bei ihrer Abreise ausbezahlt worden war. Möglich, daß Heinrich Christinen als zartes Geschenk sein eignes Bildniss zuschickte und den Maler selbst zum Überbringer wählte. Vielleicht brachte Christine während des Sommers in der That einige Zeit in Hochburgund zu, vor der bekannten Zusammenkunft des kaiserlichen und des französischen Hofes zu Cambray und Compiègne, welche Ende September stattfand.

Einen Monat nach seiner zweiten Reise auf den Continent finden wir Holbein in seiner Heimat, und dadurch lernen wir einen sehr triftigen Grund für jene Vorausbezahlung seines Gehaltes kennen; die Sorge für seine Familie hatte ihn vor der Reise darum bitten lassen. Die gesetzliche Bestimmung, eine höhere Summe als fünf Pfund dürfe Niemand ohne königliche Ermächtigung aus England mit sich nehmen — ein Verbot, unter welchem auch Erasmus einmal bitter leiden mußte — hatte für den Maler keine Geltung, der im höchsten Auftrage reiste.

Den 12. September desselben Jahres schrieb Rudolf Gwalther, welcher damals in Basel studirte, an den Antistes Bullinger in Zürich: *»Kürzlich kam Hans Holbein aus England hierher nach Basel; Du kannst Dir kaum vorstellen, als wie glücklich er die Zustände in jenem Reiche pries. Nach einigen Wochen will er wieder dahin zurückwandern. Hast Du also etwas, was Du vor acht Tagen im Strudel der Geschäfte vergessen, so schicke es mir, ich will zusehen, daß alles besorgt wird.«¹⁾*

Auf diesen Besuch beziehen sich auch die interessanten Worte Dr. Ludwig Ifelin's: *»Do er aus engelland wider gen Basel uff ein zit kam, war er in Siden und Samett bekleidt: do er vormals must Wein am Zapfen*

¹⁾ »Venit nuper Basileam ex Anglia Johannes Holbein, adeo felicem ejus regni statum praedicans, qui aliquot septimanis exactis rursus eo migraturus est. Quare si quid habes quod nundinis istis ob negotiorum turbam a Te omissum est, ad me transmittas. Ego ut omnia curentur videbo«, datirt »Basileae ex aedibus Miconii, XX Cal. Octobris 1538.« Zürich, Stadtarchiv, Briefsammlungen des Antistital-Archivs VIII. Den Auszug verdanke ich der Güte des Herrn Professors G. von Wyß und der Vermittlung des Herrn Dr. His. Zuerst führte Hegner diese Stelle an, der sie wahrscheinlich aus der Abschrift in der Simmler'schen Manuscripten-Sammlung auf der Züricher Stadtbibliothek kannte.

kauffen.«¹⁾ In dem Weinlande galt es also für dürftig, keinen Wein im eigenen Keller zu haben. —

Diese kurze Notiz eines Mannes, der durch seine nächsten Anverwandten noch unmittelbare Tradition von Holbein vernommen haben mochte, ist fast das Einzige, was den Meister persönlich wie einen lebendigen Menschen vor unsern Augen stehen läßt. Zur Zeit dieses Besuches in der Heimat war Holbein auf der Höhe seines Ruhms. Er stand im Dienst des mächtigen Königs und hatte für diesen jüngst den wichtigen Auftrag vollführt, die Prinzessin, um die er freite, zu malen. Im selben Jahre kamen die epochemachenden Schöpfungen seiner früheren Jahre, Altes Testament und Todesbilder, in Holzschnitt, heraus, um bald in allen Ländern verbreitet und berühmt zu sein, und gleichzeitig erschienen auch jene Gedichte des Nicolaus Bourbon, die ihn größer als Apelles priesen. Jetzt endlich waren ihm die Anerkennung und der äußere Lohn, welche er verdiente, zu Theil geworden, und froh und selbstbewußt im Besitz des Errungenen betrat er wieder den Boden seiner Stadt, in welcher er vorher mit so viel Noth und Mühsal zu kämpfen gehabt hatte.

Nachdem Iselin noch hinzusetzt, daß Holbein bald nach der Rückkehr in England gestorben sei, fährt er fort: *»Seine Absicht war, so ihm Gott das Leben verlängert hätte, viele Gemälde abermals und besser zu malen, auf seine eigenen Kosten, wie den Saal auf dem Rathhause. Das Haus zum Tanz, sagt er, wär' ein wenig gut.«* Wir haben schon früher auf diese interessante Stelle hingewiesen²⁾. Holbein's Mitbürger ließen sich auch nicht nehmen, ihm Ehre zu erzeigen. Auf der Mägd, dem Gesellschaftshaus der St. Johannis-Vorstadt, in der er wohnte, fand ihm zu Ehren ein Gaumahl statt. Matthäus Steck, der Schaffner des Prediger-Klosters hat in seinem Rechnungsbuch bemerkt, daß er und Schulmeister Bruder Jacob mit ihren Frauen zugegen gewesen und acht Schilling verzehrt³⁾.

Dem Sendschreiben des Bürgermeisters, der ihn schon im September 1532 heimberief, war Holbein nicht gefolgt; die Pension, welche man ihm verhieß, war nicht ausreichend, um ihn dazu bewegen zu können. Dann hatte seine Zunft zum Himmel ihn zweimal während seiner Abwesenheit, 1533 und 1537 — sei es nach einem bestimmten Turnus, sei es nach dem Loos — zum Banner und Fähnlein ausgelegt⁴⁾, ohne daß er deshalb sich genöthigt sah, zurückzukehren. Jetzt aber befand er sich am Hofe eines auswärtigen Monarchen, und von fremden Herren Dienstgeld zu empfangen,

¹⁾ Notizblättchen, von Dr. E. His auf der Baseler Bibliothek entdeckt. Vergl. Bd. II, Beilagen.

²⁾ Vergl. S. 150 und S. 152.

³⁾ His, die Baseler Archive.

⁴⁾ Vergl. E. His, Die Baseler Archive.

war keinem Baseler Bürger ohne Bewilligung des Rathes erlaubt. Deshalb war es an der Zeit, persönlich diese Verhältnisse zu ordnen und längeren Urlaub zu erwirken. Doch dem Rathe schien es Ehrensache, jetzt den Mann der Heimat zu erhalten, welchen er früher hatte darben und von dannen ziehen lassen, als er noch nicht solchen Ruhm genoß. Freilich konnte ihm die Stadt Basel nicht genug bieten, um ihn sofort zum Aufgeben seiner vortheilhaften Stellung in England zu vermögen, doch kam zwischen beiden Theilen folgendes Abkommen zu Stande, dessen ganzer Ton ein klares Zeugniß für die Achtung ablegt, mit welcher man dem Meister jetzt begegnete:

»Meister Hansen Holbein's des Malers Bestallung.«

»Wir Jacob Meyger¹⁾, Bürgermeister, und der Rath der Stadt Basel thun kund und bekennen mit diesem Brief:

Aus besonderem, gencigtem Willen, den wir zu dem Erbaren, unserm lieben Bürger Hansen Holbein, dem Maler, weil er seines Kunstreichthums halber vor andern Malern weit berühmt ist, tragen, in Erwägung ferner, das er uns in Sachen unserer Stadt — Bauangelegenheiten und Anderes, dessen er Verstand trägt, betreffend — mit seinem Rathe dienstbar sein könne, und das er endlich, falls wir einmal bei Gelegenheit Malwerk auszuführen hätten, uns dasselbige, jedoch gegen geziemende Belohnung, getreulich fertigen solle, so haben wir deshalb obgenannten Hansen Holbein zu rechtem und freiem Wartegeld aus unserer Rathskasse — doch mit den hienach folgenden Bedingungen und nur so lange er lebt — er sei gesund oder krank, jährlich, in gleichen Theilen zu den vier Quartalen, fünfzig Gulden Wart- und Dienstgeld zu geben und darreichen zu lassen bewilligt, verordnet und zugesagt.

Da nun aber besagter Hans Holbein sich jetzt eine gute Zeit bei der königlichen Majestät in England aufgehalten und es seiner Aussage nach zu ersorgen ist, das er innerhalb der nächsten beiden Jahre vielleicht kaum in Gnaden vom Hofe scheiden möge, so haben wir unter diesen Umständen ihm gestattet, noch diese zwei von Dato folgenden Jahre drüben in England zu verbleiben, um einen gnädigen Urlaub zu dienen und Gehalt zu beziehen, und haben diese zwei Jahre lang seiner bei uns wohnhaften Hausfrau jedes Jahr vierzig Gulden, macht vierteljährlich zehn Gulden, bewilligt, die von künftiger Weihnacht an, als dem ersten Quartals-Termin, auszusahlen sind. Mit dem Zusatz, falls Hans Holbein innerhalb dieser zwei Jahre in England seine Entlassung nehmen und wieder zu uns nach Basel heimkehren und hier verbleiben würde, das wir ihm alsdann seine festgesetzten fünfzig Gulden Wart- und Dienstgeld von Stund an geben und ihm die in gleichen Theilen zu den Quartalsterminen

¹⁾ Meyer zum Hirschchen.

auszahlen lassen wollen. Und da wir wohl ermessen können, das besagter Holbein mit seiner Kunst und Arbeit, so weit mehr werth, als das sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle, bei uns allein nicht aufs Beste zu seinem Vortheil kommen mag, so haben wir deshalb besagtem Holbein gütlich nachgelassen, das er, unversehrt unsers Fahrcides, doch nur um seiner Kunst und seines Handwerks willen, und sonst gar keiner andern unrechtmässigen und arglistigen Sachen wegen, wie wir ihm auch hinreichend eingeschärft haben, von fremden Königen, Fürsten, Herren und Städten, wohl möge Dienstgeld erwerben, annehmen und empfangen; das er ausserdem die Kunstwerke, so er allhier bei uns machen wird, im Jahr ein-, zwei- oder dreimal, doch jedesmal mit unserer besondern Erlaubniss und nicht ohne unser Wissen, in Frankreich, England, Mailand und Niederland fremden Herrn zuführen und verkaufen möge. Doch darf er auf solchen Reisen nicht arglistiger Weise im Ausland bleiben, sondern soll seine Sachen jederzeit förderlich ausrichten und sich darauf ohne Verzug wieder anheim verfügen und uns, wie oben steht, dienstbar sein, wie er uns denn zu thun gelobt und versprochen hat.

Schliesslich, wenn offtgenannter Holbein nach dem Gefallen Gottes die Schuld der Natur bezahlt hat und aus dieser Zeit des Jammerthals geschieden ist, alsdann soll diese Bestallung, Dienst- und Wartegeld, mit sammt gegenwärtigem Brief hin, todt und ab, wir und unsere Nachkommen deshalb niemanden etwas zu geben schuldig noch verbunden sein. Alles aufrecht, ehrbarlich und ohne Gefährde. Dessen zu wahren Urkund haben wir offtgenanntem Holbein gegenwärtigen Brief, mit unserer Stadt-Kanzellei Insiegel verwahrt, zu Handen gegeben. Mittwoch, den 16. Tag Octobris, Anno XXXVIII.

Über die Auszahlung der Pension an Holbein's Gattin kommt in den Rathsrechnungen nichts vor, sie mag, wie es öfter bei Jahrgeldern solcher Art geschah, aus den Klostereinkünften geleistet worden sein, die unter besondern Pflegern standen. Nach Ablauf der bedungenen Frist von zwei Jahren kam nun aber Holbein nicht zurück, und die Bestallung musste also erlöschen. Für ihn selbst war England vortheilhafter, und seiner Familie wurde um diese Zeit in anderer Weise geholfen. Im Herbst 1540 war der Oheim des Künstlers, Sigmund Holbein, in Bern gestorben und hatte ihn zum Erben eingesetzt. Das Testament, vom 6. September¹⁾, befagt, das er, im Begriff nach Augsburg zu den Seinen zu reisen, und da ihn vor der Heimkehr der Tod anfallen könne, zumal er auch sonst nunmehr alt und guter Tage sei, seinen letztem Willen kund thue, um allem Span und Unfrieden vorzubeugen, der sich nach seinem Absterben vielleicht zwischen den Seinen ergeben könne. Seinen drei Schwestern²⁾

¹⁾ Vergl. Bd. II, Beilagen.

²⁾ Vergl. S. 43.

vermacht er ein kleines Capital, das er einft der einen von ihnen geliehen und welches er, mit Einschluß der nicht bezahlten Zinsen, auf fünfzig Gulden berechnet, sowie das, was er des Seinen noch zu Augsburg habe, Hausplunder und Zeug zum Handwerk. Zum Haupterben setzt er seinen lieben Brudersohn Hanfen Holbein, den Maler, Bürger zu Basel, ein, als seinen Angebornen von Geblüt, Mannesstamm und Namen, und vermacht ihm Haus, Hof und Garten, in der Brunn-Gasse gelegen, sowie Silbergeschirr, Hausrath, Maler-Gold und Silber und sonstiges Malergeräth; »Alles mit meiner Arbeit erspart und zusammengelegt«, fügt er hinzu. — Am 18. November wird sein Ableben nach Basel gemeldet, und am 10. Januar 1541 erlangt Franz Schmid, Sohn erster Ehe der Frau Holbein, der mit ihrer Vollmacht und mit einem Empfehlungsschreiben des Baseler Rathes nach Bern gekommen war, dort die Bestätigung des Testamentes.

Den Rückweg nach England nahm Holbein im Herbst 1538 wahrscheinlich über Paris, denn um diese Zeit that er daselbst seinen Sohn Philipp bei dem Goldschmied Jacob David in die Lehre, wie aus einem später zu erwähnenden Document hervorgeht.

Bald nachdem er wieder am englischen Hofe eingetroffen war, hören wir auch dort auf's Neue von ihm. In der Liste der Neujahrsgeschenke vom 30. Jahr Heinrich's VIII., nämlich Anfang 1539, steht vermerkt: »*Von Hans Holbein eine Tafel mit dem Bilde von des Prinzen Gnaden.*« Und ebenso ist auch die Gegengabe des Königs angeführt: »*Hans Holbein dem Maler ein goldner Becher mit Deckel [Cornelis¹⁾], 10¹⁾ Unze an Gewicht.*« — Er wird also nicht mit einigen Schillingen in Geld abgefunden wie die Mehrzahl; die Art wie Heinrich die Gabe Holbein's erwiederte, zeigt wie hoch er dieselbe anschlug. Und nichts in der That konnte ihm höhere Freude bereiten, als der Gegenstand, welchen unser Meister gewählt. Der kleine Prinz von Wales war des Vaters Luft und seine Hoffnung, in seinem Verhältniß zu diesem Kinde zeigt sich König Heinrich von der menschlichsten Seite. Richard Cromwell schreibt einmal vom Hofe: »Als das abgemacht war, gingen seine Gnaden zum Prinzen und erholten sich hier den ganzen Tag in größter Munterkeit, schäkerten mit ihm, den Knaben eine ganze Zeit lang auf den Armen haltend und traten so mit ihm an das Fenster, daß alles Volk das sah und sich daran freute.«²⁾

Und Prinz Edward ist in der That ein prächtiger, herziger kleiner Bube, sein dickes, rundes Gesichtchen scheint dem Vater ganz aus den Augen geschnitten, wie es auf dem schönen Bilde in der königlichen

¹⁾ D. h. vom Goldschmied Cornelis Hayes, den wir S. 404 kennen lernten. Vergl. Mr. Frank's Archaeologia XXXIX.

²⁾ Froude, vol. III. cap. XVI.

Gemäldefammlung zu Hannover erscheint. Der Knabe, lebensgroß und in halber Figur, ist ganz von vorn gesehen. Er trägt ein rothes Sammetröckchen mit goldenen Schnüren besetzt, die Ärmel sind ganz von Goldstoff. Ein rother Hut mit Straußensfeder, unter dem Kinn festgebunden, sitzt über dem eng anschließenden Häubchen. Das zartgemalte, dünne, blonde Haar kommt darunter vor und ist in die Stirne gekämmt. Vollendet ist namentlich die Malerei der fetten Händchen, in denen die kleinsten Falten der Haut treu gegeben sind, und von denen die rechte eine Kinderklapper hält. In anmuthiger Naivetät und feinsten Naturwahrheit ist hier das Kinderleben aufgefaßt. Unten aber stehen einige lateinische Verse des Dichters und Diplomaten Sir Richard Moryfin, die den Kleinen ermahnen, dem Vater nachzuschlagen. Übertreffen könne er ihn nicht, er solle ihm nur gleichkommen, dann sei das höchste Ziel menschlicher Wünsche erreicht. Moryfin hielt es für vortheilhaft, seinen Autoramen unter die Verse zu schreiben, Holbein aber fand es nicht für nöthig an sich selbst zu erinnern. Seit 1533 ist uns, mit Ausnahme seines eigenen Porträts, kaum noch ein mit Namen oder Monogramm bezeichnetes Gemälde bekannt. Es liegt etwas Großartiges in dieser Sicherheit des Künstlers, daß seine Schöpfungen schon an sich kenntlich seien, ohne äußere Beglaubigung.

Eine treffliche alte Copie des Bildes in Hannover besitzt der Earl of Yarborough zu London¹⁾. Die Originalstudie zum Kopf des Knaben ist in der Windfor-Sammlung. Ziemlich gleichzeitig, höchstens wenige Monate später muß ein etwas größeres Bild des Knaben zu Sionhouse bei London, dem Schloß des Herzogs von Northumberland, entstanden sein, auf welchem noch dieselbe Studie dem Gesicht zu Grunde gelegt ist²⁾. Durch Putzen hat es vielfach gelitten, so daß die Ausführung uns nicht in dem Maße wie das Bild in Hannover entzückt, aber es ist ebenfalls vortrefflich, die Hände, etwas verändert in der Haltung und ohne die Klapper, sind ausgezeichnet gemalt. Der Knabe steht in ganzer Figur da, wie auf dem andern Gemälde gekleidet, einen grünen Sammetteppich unter seinen Füßen, während ein grüner Vorhang den Hintergrund bildet. Unten stehen wieder Moryfin's Verse.

Eine ganz kleine, wunderhübsche Umrisszeichnung endlich, die unser Holzschnitt mittheilt³⁾ befindet sich in dem Baseler Skizzenbuch, welches der vorige Abschnitt besprach. Die Art des Zeichnens spricht dafür, daß die Skizze für ein kleines plastisches Werk, wahrscheinlich für Goldschmieds-

¹⁾ Früher in der Arundel-Sammlung und von Wenzel Hollar gestochen. — Über Porträte des Prinzen giebt die treffliche Schrift von Mr. J. G. Nichols, *A Catalogue of the portraits of King Edward the sixth*, 1858, Auskunft.

²⁾ Früher dem Mabuse zugeschrieben, bis Waagen zuerst den richtigen Urheber nannte.

³⁾ Nach der Durchzeichnung, die wir der Güte des Herrn von Hefner-Alteneck danken.

arbeit, gemacht war. Der kleine Prinz gekleidet wie in den Gemälden, sitzt auf einem Kissen im Grünen und spielt mit seinem Hündchen, die charakteristischen Handbewegungen des Kindes sind fein belaufcht; trotz der bloßen Umriffe und dieses ganz kleinen Formates ist doch volle Porträtähnlichkeit da.

In der Windsor-Sammlung ist noch eine Bildnißzeichnung des Prinzen, an seinem runden Gesicht mit dem spitzen Kinn, das sich ganz von vorn zeigt, deutlich zu erkennen. Hier scheint er etwa fünf Jahr alt zu sein und ward also von Holbein in dessen letzter Zeit porträtirt. So lange Holbein lebte, hat, wie es scheint, kein anderer Künstler den Prinzen gemalt. Ihm überhaupt nahen zu dürfen, war ein Zeichen großen Vertrauens, man fürchtete Anschläge auf das Leben des einzigen legitimen Sprösslings, der nun mit peinlichster Sorgfalt bewacht wurde. Außer seiner Umgebung hatte keine Person, von welchem Rang auch immer, Zutritt, es sei denn durch des Königs eigenhändig unterzeichneten Befehl¹⁾.

Im Frühjahr 1539 waren die Verhandlungen über Heinrich's Ehe mit der Herzogin von Mailand abgebrochen worden und der Kaiser stand England feindselig gegenüber. Ein Jahr war in nutzloser Werbung verloren worden, und einen neuen Ehebund zu beschleunigen, schien mehr als je Nothwendigkeit. Karl V. und Franz I. von Frankreich hatten sich gegenseitig Besuche gemacht und schienen ihre alte Feindschaft vergessen zu haben; aus ihrem Bündniß drohte England Gefahr, und so machte sich auch das Bedürfniß geltend, einen sichern Bundesgenossen zu gewinnen. Da richteten sich die Augen Cromwell's auf Deutschlands protestantische Fürsten, er gewann Heinrich für die Verbindung mit Anna, der Schwester des Herzogs von Cleve, der durch seine Besitznahme Gelderns dem Kaiser drohend gegenüberstand, und Schwägerin des Kurfürsten von Sachsen. Hiermit hoffte Cromwell den stolzen Bau seiner Politik zu krönen, eine dauernde Verbindung der germanischen Nationen Europa's wider Romanismus und Papstthum hergestellt und zugleich im Innern Englands die kirchliche Reactionspartei der Bischöfe, welche schon ihre sechs Blut-Artikel durchgesetzt hatte, gestürzt zu sehen.

Als diese Sache anfang in Gang zu kommen, ward Holbein wieder beauftragt, das Brautporträt zu malen. Im Juli 1539 ward er *in gewissen Geschäften seiner Gnaden* zusammen mit Mr. Richard Bearde, einem Kammerdiener des Königs, *in die Gegenden von Hoch-Deutschland* gesandt, für ihre Kosten und Auslagen wurde ihnen beiden die bedeutende Summe von 40 L. St. ausgezahlt. Holbein erhielt außerdem noch 13 L. St. 6 S. 8 D. *für Herstellung desjenigen Dinges, das er beauf-*

¹⁾ Froude III, cap. XIV.

*tragt iß mit sich zu nehmen.*¹⁾ — Dies war ohne Zweifel ein Porträt des Königs, vielleicht ein Miniaturbild in kostbarem Rahmen, welches er zu malen und als Geschenk seines Monarchen der Prinzessin zu überreichen hatte. Bald darauf, den 11. August, schreibt Nicholas Wotton, der als Unterhändler in der Heirathsangelegenheit nach Cleve gesandt worden war, von Schloß Düren an den König: *»Euer Gnaden Diener Hans Holbein hat das Bild von Mylady Anna und der Lady Amelie genommen und hat ihre Gesichter recht lebendig wiedergegeben.«*²⁾ Am ersten September traf Holbein wieder in London ein, wie der Bericht des französischen Gefandten Marillac anzeigt: *»König Heinrich hat einen in seiner Kunst höchst ausgezeichneten Maler nach Deutschland gesandt, um das Bild der Schwester des Herzogs von Cleve nach dem Leben zu malen. Heut ist er zurückgekommen.«*³⁾

Spätere Geschichtschreiber haben eine unverdiente Schuld auf Holbein geladen; sein Bild der Fürstin sei so geschmeichelt gewesen, daß es den König zur Heirath veranlaßt und ihm eine Täuschung bereitet habe, die dann erst Anna's Anblick unerfreulich aufklärte. Nichts paßt aber zu Holbein's Wesen minder als das; er hätte es nicht gekonnt, auch wenn er es gewollt hätte; volle, sogar scharfe Wahrheit im Bildniß war seine erste Eigenschaft, und Anna's Bild, das keineswegs reizend ist, giebt von dieser Wahrheit eine der deutlichsten Proben.

In der That sind es auch keine ursprünglichen Quellen, welche Holbein mit dieser Schuld beladen, und Heinrich selbst klagt nur Worte an, die ihn getäuscht, kein Bild⁴⁾. Anna gefalle ihm nicht so gut, als von

¹⁾ Vergl. die Auszüge aus den Rechnungen in Bd. II. Beilagen.

²⁾ Dies und anderes hierauf Bezügliche aus den in den State Papers und bei Ellis abgedruckten Originalbriefen. Vergl. Beilagen.

³⁾ Citirt von Mr. Nichols, Archaeologia XI, Remarks upon Holbein's Portraits of the Royal Family of England.

⁴⁾ Erst Burnet redet von Holbein, Stow freilich schon von *»pictures«*, daß dies aber erst sein eigener Zusatz ist, beweisen die oben angeführten Äußerungen des Königs selbst. Mr. Wornum führt dies weiter aus; wenn er aber seinen Beweis für Holbein's Unschuld damit führt, daß er behauptet, die Heirath sei schon eine ganz abgemachte Sache gewesen, als Holbein geschickt wurde, so befindet er sich doch in einem Irrthum. Allerdings schreibt der Earl of Hertford schon einige Wochen vorher, den 17. Juli, an Cromwell: *»Ich freue mich so sehr über die gute Entschliesung des Herzogs von Cleve, seiner Mutter und seines Rathes wie über nichts Anderes seit der Geburt des Prinzen.«* Aber durch die Geneigtheit von Cleve'scher Seite war die Sache weit entfernt abgeschlossen zu sein, wie das Mr. Wornum annimmt. Erst in jenem Briefe, der von Holbein's Kommen spricht, schreibt Wotton: Anna sei nicht gebunden dadurch, daß ihr verstorbener Vater sie dem Herzog von Lothringen versprochen, sondern könne heirathen wen sie wolle, und der Cleve'sche Rath sei geneigt, dies öffentlich auszusprechen. Man befand sich also noch ganz im Anfang der Verhandlungen und nur in diesem Stadium hatte die Sendung eines Malers, um ein Braut-Porträt zu fertigen, überhaupt Sinn und entsprach sie dem Gebrauch. Erst am 16. September kamen die Cleve'schen Gefandten nach England, um die Sache abzuschließen, was im Spätherbst erfolgte.

ihr gesprochen worden, antwortete er auf Cromwell's Frage unmittelbar nach der ersten persönlichen Begegnung mit ihr. In seiner feierlichen Aussage bei Verhandlung der Scheidung erklärt ferner Heinrich VIII. selbst: »Ich betheure, daß, als mir zuerst von der Heirath mit Lady Anna von Cleve gesprochen wurde, ich froh war davon zu hören, im Vertrauen dadurch einen sichern Freund zu bekommen, indem ich zu jener Zeit sowohl dem Kaiser als dem König von Frankreich und dem Bischof von Rom mißtraute und auch weil ich so viel von ihrer ausgezeichneten Schönheit wie von ihrem tugendhaften Benehmen hörte.« Als er sie aber zuerst in Rochester gesehen, habe er sie »ganz das Gegentheil von dem, was von ihr gepriesen ward« gefunden¹⁾. Übrigens waren auch jene Lobpreisungen, die Heinrich anklagt, nicht gar so sehr glänzend, wenigstens hätte der König sie leicht durchschauen können, wenn es ihm früher darauf angekommen wäre, hätte von Anfang an sehen müssen, daß diese Dame seine Ansprüche nicht befriedigen konnte. Das wahre Sachverhältniß hat Ranke mit dem Blick des großen Historikers erkannt, obwohl er über die ganze Angelegenheit nur wenige Zeilen sagt und sicher keine Veranlassung hatte, sich mit den Detailfragen, die uns angehen, zu beschäftigen²⁾. Politische Beforgnisse ließen dem Könige die Heirath dienlich scheinen. »Aber die Beforgnis war schon geschwunden und damit der Beweggrund für eine protestantische Verbindung für den König weggefallen, als seine neue Gemahlin eintraf.« Jetzt gab er seinen Launen Spielraum, und seinen Egoismus zurückzuhalten, fand er nicht mehr für nöthig. Die Verantwortung suchte er auf Andere abzuwälzen, und führte vor Europa einen neuen ehelichen Scandal auf.

Der König konnte unmöglich unvorbereitet sein auf das, was er fand. Schon im December 1537, vor der Werbung um Herzogin Christine, schreibt Hutton an Cromwell in seinem Bescheid über mögliche Partien: »Der Herzog von Cleve hat eine Tochter, aber ich höre kein großes Lob weder von ihrem persönlichen Wesen, noch von ihrer Schönheit.« Und als der Gefandte Nicholas Wotton in seinem Schreiben an Heinrich VIII. die Schilderung ihrer Person entwirft, fällt diese so aus: »Was die Erziehung meiner besagten Lady betrifft, so ist sie von ihrer Kindheit an ganz wie Lady Sibylle³⁾ bis zu ihrer Verheirathung und wie Lady Amcly noch, bei der Frau Herzogin ihrer Mutter aufgezogen worden, so daß sie ihr nie vom Ellenbogen kam, denn die Frau Herzogin ist eine weise Dame und sieht recht streng auf ihre Kinder. Alle Edelleute vom Hofe und Andre, so ich darum fragte, berichteten, daß sie recht liebenswürdig und

¹⁾ Froude, cap. XVII. (Aus Mss. Cotton).

²⁾ Band I. S. 217.

³⁾ Gattin Johann Friedrich's des Großmüthigen von Sachsen.

sanft sei, wodurch sie ihrer Mutter Gunst so gewonnen hat, daß diese sich sehr ungern von ihr trennen wird. Sie bringt ihre Zeit meist mit Nadelarbeit zu . . . Sie kann lesen und ihren Namen¹⁾ schreiben, aber französisch, latein und andere Sprachen kann sie nicht. Auch kann sie bis jetzt weder singen noch auf irgend einem Instrumente spielen, denn das halten sie hier in Deutschland für anstößig und für eine Leichtfertigkeit, daß große Damen Musik lernen oder irgend Kenntniß davon haben sollten. Ihr Verstand ist so gut, daß sie ohne Zweifel in kurzer Zeit bald die englische Sprache lernen wird, sobald sie sich das vornimmt. Ich habe nie vernommen, daß sie zu den Prassereien dieses Landes geneigt sei, und wunderbar wär's auch wenn das der Fall wäre, da sie an ihrem Bruder, bei dem doch dergleichen verzeihlicher wäre, ein so gutes Beispiel hat.« — Das ist Wotton's ganzes Rühmen; über Anna's Aussehen sagt er wohlweislich gar nichts und setzt nur noch hinzu, daß Holbein sie recht lebendig conterfeit habe.

Der einzige Mann endlich, welcher persönlich beschuldigt ward, Anna zu günstig geschildert zu haben (dieser Vorwurf traf den Anstifter der Ehe, Cromwell, der sie ja auch nur von Hörensagen kannte, nicht), war der Earl of Southampton. Der aber hatte erst von Calais aus geschrieben, als er die Prinzessin bereits nach England führte, und entschuldigte sich: da die Sache einmal so weit gegangen, habe er es für seine Pflicht gehalten, sie von der besten Seite anzusehen²⁾. Und außerdem ist das Lob des wackern Kriegshelden auch gar nicht gefährlich. Er schreibt³⁾ dem Könige zwar was er zwei Herrn vom Clevischen Hofe geantwortet, die ihm ein Geschenk vom Herzog brachten: Ihn habe diese Partie sehr gefreut: »Da ich große Meldung über die bemerkenswerthen Tugenden meiner jetzigen Herrin sammt ihrer ausgezeichneten Schönheit hörte, — was, wie ich sehe, in der That nicht geringer ist, als geschildert ward — gab mir mein Herz ein, der Partie Ihrer Gnaden geneigt und günstig zu sein.« Derselbe Brief aber enthält die charakteristische Stelle, die Herren hätten ihn im Namen ihres Fürsten gebeten, er möchte seiner Schwester ein aufrichtiger Freund und Rathgeber sein, und ihrer Gnaden von Zeit zu Zeit einen Wink geben, wie sie sich ausbilden, halten und benehmen müsse zu seiner Majestät Vergnügen und Zufriedenheit. — Und als sie nun stürmisches Wetter lange Zeit an der Überfahrt hinderte, wie brachte da Anna von Cleve ihre Zeit zu? Englisch lernen zu wollen oder es etwa ein wenig in der Musik zu versuchen kommt ihr nicht in den Sinn, sie läßt den Earl of Southampton auffordern, sich mit ihr an den Kartentisch zu setzen und sie ein Spiel zu lehren, daß der König zu spielen

¹⁾ And wryte her . . . Die Lücke kann nur durch name zu ergänzen sein.

²⁾ »To make the best of it.« — Strype's Memorials, vol. II. Citirt von Froude.

³⁾ State Papers, vol. VIII, S. 208 ff.

pflege. — »Und ich versichere Euere Majestät, sie spielte so nett, mit soviel Anstand und so guter Miene, als ich nur je in meinem Leben eine edle Frau spielen sah.«

Was wir in diesen beiden Berichten von Anna's Wefen und Erziehung hören, giebt einen deutlichen Begriff von der Unbildung, welche damals fast durchgängig in Deutschlands Adel und an den kleinen Höfen herrschte. In England waren Hof und Aristokratie wirklich höher stehende Kreise, welche eine grössere Bildung besaßen, da konnte eine solche Prinzessin nur eine traurige Figur spielen. Die Bürger und gemeinen Leute dagegen waren recht wohl mit ihr zufrieden. »Das Volk liebte und ehrte sie«, schreibt der französische Gesandte, »als die sanfteste und gütigste Königin, die sie je hatten.«¹⁾ Und während gleich bei ihrer Ankunft sich die Damen des Hofes über ihre groben Manieren und Gewohnheiten aufhielten²⁾, weiß der Chronist Hall, der Augenzeuge ihres Einzugs und ihrer Krönung, sie auch nur zu loben als eine hübsche Dame von guter Statur, einem weiblichen, sittsamen Benehmen und mit vortrefflichen Eigenschaften³⁾.

Zu dem Allen stimmt Holbein's Bildniß der Prinzessin im Louvre vollkommen. Ihr Gesicht ist trotz einer etwas langen Nase von guter, regelmässiger Bildung, und sie hat sogar schöne Augenbrauen, aber ihr Ausdruck ist von einer öden Geistlosigkeit, ohne jedes höhere Leben, jeden Reiz. Ihre Steifheit verkündet sich schon in der Art, wie sie die Hände in einander legt. Gut und tadellos an Wuchs, steht sie starr wie auf Commando da, ganz von vorn gesehen, ohne nur die Mundwinkel zu bewegen oder mit der Wimper zu zucken. Das Alles ist charakteristisch bis in den kleinsten Zug. Ihr Anzug stimmt im Ganzen mit dem Costüm, das Hall bei ihrem Einzug beschreibt: ein hochgegürtetes Kleid von rothem Sammet, das rund und glatt herabfällt, weil sie nach deutscher Art keine Schleppe trägt, und dessen Auschnitt am Busen zart gefältes Linnen sehen läßt. Rock, Taille und die weiten, lang herabhängenden Ärmel sind mit breiten Bordüren in erhabener Goldstickerei und mit Perlen schmuck besetzt, auf dem Haupte trägt sie eine durchsichtige Haube und darüber ein ganz mit Perlen und Juwelen übersäetes Käppchen, um ihren Nacken eine Halskette voll von reichem, glitzerndem Gestein, und Ringe an mehreren Fingern, selbst am Daumen. Dieser Paradeaufzug ist freilich am wenigsten vortheilhaft für die arme Einfalt, aber in dessen

¹⁾ Brief Marillac's, v. 8. Juli 1540, citirt v. Ranke.

²⁾ Froude. — Mittheilung der Lady Browne an ihren Mann.

³⁾ O what a sight was this to see so goodly a Prince and so noble a King to ryde with so fayre a Lady of so goodly a stature and so womanly a countenance, and in especiall of so good qualities« Bei der Krönung schildert er sie: »with most demure countenance and sad behaioure«.

Ausführung hat sich der Künstler entschädigt für dasjenige, was ihm die Persönlichkeit selbst verlagte, und das Gemälde ist trefflich im Colorit, indem der fein-röthliche Fleischton in eine zarte Harmonie mit dem strahlenden Gold und Roth des Anzugs und mit dem beruhigenden grünen Hintergrund gesetzt ist. Doch ist die Feinheit in den Einzelheiten nicht so groß wie bei andern Porträten des Künstlers. Das Bild ist auf feines Pergament, das an eine Holztafel geleimt ist, gemalt, und ist daher wohl eine später in Farben ausgeführte Skizze nach dem Leben, während sich vielleicht noch ein vollendetes Original in einer englischen Privatsammlung birgt ¹⁾.

Außer diesem Gemälde, lebensgroß und in halber Figur, existirt auch noch ein Miniaturbild, jetzt im Besitz von Colonel Meyrick zu Goderich Court, das der Verfasser nicht gesehen hat. Der Stich Houbraken's ²⁾ danach zeigt, daß dieselbe Aufnahme nach dem Leben auch diesem Gemälde zu Grunde liegt. Auch hier erscheint die Prinzessin nicht gefälliger, aber hinsichtlich der feinen Ausführung nannte Walpole dieses Bild vielleicht das vollkommenste von Holbein's Werken. Gleich günstig lautet Waagen's Urtheil, der es 1857 auf der Manchester Ausstellung sah. Ein Miniaturbild Heinrich's VIII. dient zum Gegenstück, und beide werden in äußerst zart geschnittenen Elfenbeinkapseln in Gestalt einer Rose bewahrt, welche, nach Walpole, des Kleinods werth sind, das sie enthalten.

Die Verftimmung Heinrich's über seine neue Gemahlin war lange Zeit nur ganz vertrauten Personen bekannt. Vor den Augen der Welt begegnete er ihr ritterlich und achtungsvoll, persönlich war er gegen sie freundlich, wenn er sich auch in einer gewissen Entfernung hielt. — Die folgenden Wintermonate sahen eine Reihenfolge der glänzendsten Feste, und auch der Staatsmann, welcher die Ehe eingeleitet, stand noch auf voller Höhe; den 18. April 1540 ward Thomas Cromwell zum Earl of Essex ernannt. Holbein hatte sicherlich vom Mißmuth seines Herrn nichts zu empfinden, sondern es ging ihm besser als je. Die deutsche Fürstin war vielleicht auch Patronin der deutschen Künstler in London, wenigstens fanden wir den Goldschmied Hans von Antwerpen in ihrem Dienst ³⁾. Die Vermählung selbst brachte erhöhte Arbeit, die Festlichkeiten nahmen das Talent der Künstler in Anspruch, reiche Geschenke wurden nach allen Seiten gemacht; es gab neue Gelegenheiten, Bilder zu malen, die Goldschmiede und Juweliere wurden in Arbeit gesetzt, und ihnen half natürlich Holbein's Erfindung. Im Juni 1539 hatte dieser nach längerer Pause zum ersten Mal wieder sein Gehalt bekommen, denn das

¹⁾ Ein Porträt aus der Arundelfammlung ist von Wenzel Hollar gestochen.

²⁾ The Heads of Illustrious Persons of Great Britain. London 1747.

³⁾ Vergl. S. 368.

Jahr, für welches er vorausbezahlt erhalten, war mit dem 1. April beendet. Ebenso erhielt er Ende September seine 7 L. 10 S. für das letztvergangene Quartal; aber schon vor diesem Posten steht im September vermerkt: *»Item bezahlt durch Seiner Königlichen Hoheit Befehl, bescheinigt durch des Lord-Siegelbewahrers Brief, an den Maler Hans Holbein als Vorausbezahlung eines ganzen Jahrgehalts im Betrage von 36 L. jährlich, welcher Vorschuß zu berechnen ist von diesem gegenwärtigen Michaelis und enden soll den nächstkommenden September, die Summe von 30 L.«* Nichtsdestoweniger wird dem Meister zu Weihnachten desselben Jahres, also gerade zur Zeit der Vermählung, wieder seine gewöhnliche vierteljährliche Rate ausgezahlt, was ebenso an den beiden folgenden Quartalsterminen des Jahres 1540 stattfindet. Daraus scheint hervorzugehen, daß ihm der König jene drei Vierteljahrsraten von 22 L. 10 S. geschenkt, wohl wegen gesteigerter Arbeit und weil er von Holbein's Leistungen befriedigt war. Diese Liberalität mochte dazu beitragen, daß Holbein den Herbst 1540 verstreichen ließ, ohne seinen eingegangenen Verpflichtungen gemäß nach Basel heimzukehren.

Im vierten Quartal geschieht das freilich nicht, da aber war unterdeß die eheliche Krisis ausgebrochen. Am Morgen nach Johannis, nach demselben Tage, an welchem der König sich zum drittenmal so freigebig gegen Holbein bewiesen hatte, hieß König Heinrich VIII. die Königin ihn verlassen und nach Schloß Richmond ziehen; den 12. Juli wurde die Scheidung ausgesprochen, die Anna von Cleve geduldig und phlegmatisch hinnahm. Schon kurz vorher hatte die katholische Partei den Staatsmann gestürzt, welcher durch jene Heirath seine politischen Tendenzen zu fördern gedacht hatte. So jäh wie Cromwell war keiner seiner Vorgänger, nicht Wolfsey, nicht More gefallen. Den 10. Juni, mitten im geheimen Rath, trat der Herzog von Norfolk auf den Earl of Essex zu und verhaftete ihn um Hochverrath; die Zeichen seiner Würde riß man ihm vom Leibe, das Thor des Tower schloß sich hinter ihm. Mit Freude sah die Mehrzahl der Lords den Emporkömmling gestürzt, laut jubelten die altgläubig Gefinnten auf und verbrachten die Nacht in lärmenden Gelagen. In seinen Bestrebungen für die protestantische Sache war Cromwell weiter gegangen, als es der Absicht des Königs entsprach; diesem kostete es keinen Kampf, den Staatsmann aufzuopfern, welchem er fast Alles verdankte, was die englische Politik erreicht hatte. So fiel am 28. Juli das Haupt des mächtigsten und eigenmächtigsten Ministers, der je in England geherrscht hat.

»Der Regierung Heinrich's VIII.«, sagt Ranke ¹⁾, »giebt es eine widerwärtig groteske Färbung, wie sich seine matrimonialen Angelegenheiten

¹⁾ Band I. S. 219.

mit den politifchen und religiöfen vermifchen.« Als er am 8. Auguft Lady Katharina Howard, die Tochter eines streng katholifchen Haufes, zu feiner Gemahlin erhoben hatte, war aufs neue das Übergewicht der katholifchen Partei entfchieden. Der Oheim der Königin, Thomas Howard Duke of Norfolk, war der leitende Staatsmann, im Bunde mit Gardiner führte er die Confequenzen der fechs Artikel mit äußerfter Strenge durch. Jene Männer, welche zu Cromwell's Zeit hochftanden, verfuchte man zu ftürzen, felbft Sir Thomas Wyatt ward in Anklage verfezt, konnte aber feine Unfchuld darthun. Auch Cranmer glaubte die Gegenpartei fchon in ihrer Gewalt zu haben, als der König felbft ihn in feinen Schutz nahm. Weder diefe Reaction noch irgend eine fpätere vermochte aber den Protestantismus zu untergraben, den Cromwell's harte, gewaltfame, doch großartige und wahrhaft nationale Politik in England begründet hatte.

Der Herzog v. Norfolk.

XXII.

Holbein's Ende.

Offenbar um diese Zeit malte Holbein den Herzog von Norfolk, der jetzt auf dem Gipfel seiner Größe stand. Schon von früher mochte er ihn kennen; Norfolk war, nach Roper's Worten, der besonders gute Freund des Sir Thomas More gewesen, aber, den Verhältnissen besser Rechnung tragend als dieser, hatte er seine katholische Gesinnung in soweit zum Schweigen gebracht, daß er keinen Anstand nahm, den König als Haupt der Kirche anzuerkennen. In der nächstfolgenden

Zeit hatte die Politik des Königs ihm minder entsprochen, doch wufste er trotzdem seine hohen Würden und seine Stimme im Rathe zu bewahren und hatte jetzt endlich über die Gegenpartei den Sieg davongetragen. Holbein bildete ihn im Alter von 66 Jahren ab¹⁾. Nun meldet, soweit wir Kunde haben, freilich keine sichere Quelle Norfolk's Geburtsjahr, doch da er schon gegen 1499 als ein Jüngling bei Hofe auftritt, ist er wahrscheinlich gegen die Mitte der siebenziger Jahre geboren.

Norfolk's Bildniss in Windsor Castle steht mit den grössten Meisterwerken des Künstlers auf gleicher Linie, mag auch das Gesicht durch Tränken des Bildes mit Öl, welches in die Farbenrisse eingedrungen ist, gelitten haben. Er erscheint bartlos, mit einem Barett bedeckt und trägt ein dunkles Oberkleid mit Hermelinbesatz, welches die rothen Ärmel des Wammfes zum Vorschein kommen läßt; um seinen Hals hängt die Kette des Hofenbandordens, in der Linken hält er den weissen Stab des Lordkammerherrn, in der Rechten den goldenen Stab des Grofs-Marschalls von England. In den mageren, ausdrucksvollen Händen offenbart sich der Charakter des Staatsmanns ebenso sichtlich wie in dem verschlossenen, geistig überlegenen Gesicht.

Auch seinen Sohn Henry Howard, Earl of Surrey, malte Holbein um diese Zeit. Das Gemälde scheint jetzt verschollen zu sein, wir kennen es nur aus Fruytier's Copie nach van Dyck's Familienbild des Thomas Howard Earl of Arundel and Surrey, welche Lord Stafford gehört. Da sitzt jener berühmte Holbein-Verehrer mit Weib und Kindern, und die Bildnisse seiner Vorfahren von Holbein's Hand, das beschriebene Porträt des Herzogs und dasjenige Surrey's, beide mit lesbaren Inschriften, hängen an der Wand. Surrey, ein fünfundzwanzigjähriger Jüngling²⁾, trägt ein schwarzes Barett mit einer Feder und einen schwarzen Mantel, aus welchem die rechte Hand hervorschaut. Er, welcher sich in Italien bewegt hatte, weifs, dafs einer wahrhaft aristokratischen Erscheinung gewählte Einfachheit besser entspricht, als der Glanz und die Überladung, an welche man in England gewöhnt war. Sein gegen rechts gewandter Kopf mit röthlich-blondem Haar und zartem Bart, langem Kinn und lebhaften braunen Augen, ist ritterlich, geistvoll und nicht ohne einen inquanten Zug. Zwei Zeichnungen nach dem Leben für dies Bild kommen in der Windsor-Sammlung vor, und hier erscheint er ausserdem noch ein drittes Mal als ein halberwachsener Knabe³⁾. Auch seine Gemahlin,

¹⁾ Verz. der Werke, Windsor Castle.

²⁾ Bezeichnung, auf himmelblauem Grunde: HENRY. HOWARD. ERLE OF SVRRY. ANNO. AETATIS. SV.E. 25. Gest v. Hollar, Parthey. Nr. 1509.

³⁾ Diese drei Porträte tragen die irrite Benennung „Thomas Howard Earl of Surrey.“ Dieser war sein Sohn, der 1572 wegen seiner Anhänglichkeit an Maria Stuart hingerichtet ward, aber bei Holbein's Tode noch ein Knabe von etwa sieben Jahren war.

Gräfin Frances, jüngste Tochter von John de Vere, Earl of Oxford, kommt unter diesen Zeichnungen vor.

Surrey gehört durch seine Person und sein Schicksal zu den merkwürdigsten Erscheinungen dieser Zeit. Hochbegabt, aus einem der edelsten Geschlechter stammend, war er der nächste Freund von Heinrich's natürlichem Sohn, dem Herzog von Richmond. Reisen, namentlich in Italien, hatten seine Ausbildung vollendet, eine Jugend voller Minnespiel und ritterlichen Auftretens hatte er verlebt, und seine edle poetische Begabung läßt ihn neben seinem älteren Freunde Sir Thomas Wyatt als einen der ersten englischen Dichter seiner Epoche dastehen. Die für seine Familie jetzt angebrochene glänzende Zeit währte nicht lange. Zum zweitenmal theilte eine Nichte seines Vaters den königlichen Thron, doch wie Anna Boleyn endete auch Katharina Howard unter dem Beil des Henkers. Noch immer indefs wollte der Jüngling hoch hinaus und gefiel sich darin, die kühnsten Hoffnungen zu nähren. Seine unbedachte Jugend verführte ihn nicht nur zu nächtlichen Ausschreitungen in London's Straßen, sie entlockte ihm auch vorschnelle Worte, die schon manches edle Haupt gefährdet hatten. Daß er sich von seinen Genossen als Prinz behandeln liefs und ein Wappen annahm, welches dem königlichen glich, daß er auf die Stellung seiner Familie pochte, und in ächt aristokratischer Verachtung aller »neuen Männer« namentlich der Familie Seymour, aussprach: keinem Andern als seinem Vater gebühre nach des Königs Tode die Regentschaft, brachte ihn, da in jenen Tagen Verdacht und Verdammung fast gleichbedeutend waren, auf das Schaffot. Anfang 1547 ward er hingerichtet und nur der Tod des Königs bewahrte seinen greisen Vater vor dem gleichen Schicksal.

Holbein hat auch die neue Königin gemalt, in einem Miniaturbilde der Bibliothek zu Windsor, als eine Dame in reicher Kleidung und mit dem französischen Kopfputz, welcher damals in England Mode wurde. Die Zeichnung der Windsor-Sammlung, welche »Katharina Howard« genannt wird, stimmt mit dieser Erscheinung nicht, wohl aber ein kleines, mit ihrem Namen bezeichnetes Ölbild im Besitz des Duke of Buccleuch, welches nach dem Urtheil von Mr. Scharf¹⁾ französische Arbeit ist.

Ganz so liberal, wie zur Zeit, da Cromwell Lord Siegelbewahrer war, wird unter den neuen Verhältnissen gegen Holbein nicht verfahren. Auch jetzt erhält er Vorschüsse seines Gehaltes, doch stets nur für ein halbes Jahr, und zwar zu Michaelis 1540 und zu Ostern 1541. Mit Johannis dieses Jahres gehen die Rechnungsbücher leider zu Ende. Dagegen wird in der Subsidienrolle der Stadt London vom 24. October desselben Jahres »Hanns Holbein« unter den Fremden genannt, welche im

¹⁾ Archaeologia vol. XL. p. 87.

Aldgate-Bezirk, in der Pfarre St. Andrew Undershafte, also im öfthchen Theile der City wohnen, mit dem Zusatz, dafs er von seinem 30 L. St. betragenden Einkommen drei L. St. zu zahlen habe¹⁾.

Im October 1541 liefs Heinrich VIII. öffentliche Dankgebete aussprechen, dafs ihm ein so tugendhaftes Weib geschenkt sei. Schon den nächsten Tag aber enthüllte ihm ein Brief Cranmer's, das er getäuscht worden war. Es lag jetzt im Interesse der protestantischen Partei, die katholische Königin zu stürzen, und es gelang nur zu gut, Katharinens leichtfertiges und lasterhaftes Leben vor und in der Ehe aufzudecken. Den 13. Februar 1542 ward sie mit dem Tode bestraft. Wenige Monate vor dem Ableben Holbein's vermählte der König sich zum sechsten Mal, mit Lady Katharina Par, Wittve des Lord Latimer. Diese scheint unser Künstler nicht mehr gemalt zu haben, dagegen kommt ihr Bruder, Sir William Par, später Marquis of Northampton, unter den Windsorzeichnungen vor, ein eleganter Cavalier von gefälligem Äufsern, mit blondem Bart, in pelzbefetztem Oberkleid und Federbarett. Links ist die Studie zu seinem Dolche zu sehen, an dessen Scheide des Wort MORS steht, sowie der Entwurf zu einer Medaille, die eine Figur mit zwei Schwertern enthält. In eben dieser Sammlung finden wir auch den Vater von Par's zweiter Gemahlin, William Brook Lord Cobham, den Holbein mit blofser Brust gezeichnet hat; das kurzgeschorene Haar und die starken Backenknochen geben dem Kopf ein höchst seltsames Aussehen.

In dieser Zeit scheint der Künstler mitunter Mufse gehabt zu haben, auch solche Persönlichkeiten abzubilden, welche nicht zu den höchsten Kreisen gehörten. Im Wiener Belvedere befindet sich das 1541 datirte Porträt eines jungen Mannes von 28 Jahren, welcher offenbar dem Bürgerstande angehört. Sein Gesicht ist bartlos, sein Anzug besteht aus einer schwarzen Mütze, schwarzem Pelzüberrock und violettem Wamms. Er sitzt hinter einem grünbedeckten Tische, hält in der Linken seine Handschuhe und blättert mit der Rechten in einem Buche. Das Gemälde fällt durch ungewöhnlich braunen Fleischtönen auf, die Auffassung ist wahr und lebensvoll, und die Hände namentlich sind vorzüglich. Noch schöner ist das ebenfalls 1541 gemalte Bildnifs eines Engländers im Alter von 37 Jahren, in der Gallerie des Herrn Suermondt in Aachen. Er erscheint in dunkler Kleidung auf blauem Grunde, die Handschuhe in den zusammengelegten Händen haltend, sein Gesicht mit braunem Vollbart, mit vollendet-feiner Modellirung und namentlich der staunenswerth scharfen und meisterlichen Behandlung der Augenpartie, ist durch die Ruhe und Simplicität der Auffassung imponirend²⁾.

¹⁾ Mitgetheilt v. Mr. Franks, *Archaeologia* vol. XXXIX. Vergl. Beilagen.

²⁾ Wir erinnern daran, dafs auch das S. 408 beschriebene Miniatur-Porträt des kleinen Charles Brandon in dieses Jahr gehört.

Aus dem folgenden Jahre, 1542, rührt ein etwas kleineres Porträt in der Gallerie des Haag her, das schönste unter Holbein's Arbeiten daselbst und überhaupt unter seinen Werken ein Juwel: ein junger Mann von 28 Jahren, mit breitem Gesicht und röthlichem Barte, einen Falken auf der linken Faust, während die rechte Hand, vorzüglich behandelt, die Haube des Thieres hält¹⁾.

In Holbein's letzte Zeit gehört auch eins der grössten und figurenreichsten Bilder, welche der Meister in England gemalt hat: König Heinrich VIII., welcher den Obmännern der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde ihren Freibrief verleiht, jetzt noch im Zunfthause der Londoner Barbieri in Monkwell Street, und zwar in einem ziemlich ungünstig beleuchteten Saal zu ebener Erde, bewahrt. Kein Werk des Meisters macht auf den ersten Anblick einen so getheilten Eindruck wie dies, nicht nur durch die Art der Ausführung, sondern durch die gesammte Anordnung und Composition. Holbein's Meisterhand ist in einigen Köpfen unverkennbar, andere wieder sind so unbedeutend und mittelmässig, die Gestalt des Königs selbst ist so abstoßend, daß es schwer ist, sich vor dem Bilde zu sammeln und seine Vorzüge zu würdigen. Der gemischte Eindruck des Gemäldes wird durch van Mander's Notiz über das »ungemein herrliche Werk von unserem Schilderheld« erklärt: »Nach dem Gefühl von einigen« — sagt er — »solle Holbein das Stück selbst nicht vollendet haben, sondern das Fehlende durch jemand andern dazu gemalt sein. Indes wenn dies eine Wahrheit wäre, müßte es zu dem Schluß führen, der Vollender habe der Manier von Holbein so verständig zu folgen gewußt, daß kein Maler oder Künstler mit Grund urtheilen könne, es sei von verschiedenen Händen.« Da hat nun van Mander etwas zu günstig geurtheilt; der Mangel an Einheit im Bilde tritt deutlich genug hervor. Wichtig aber ist uns, von ihm zu hören, daß zu seiner Zeit die Tradition bestand, Holbein habe das Bild nicht vollendet. Die historischen Daten unterstützen diese Überlieferung vollkommen. Vom 32. Jahre Heinrich's VIII., also 1540 — 41, datirt nämlich der Parlamentsact, welcher den bis dahin getrennten Barbieren und Chirurgen gemeinsame Corporationsrechte verleiht²⁾. Erst nachher kann natürlich das Bild zum Gedächtniß dieses Ereignisses bestellt worden sein, also nur kurze Zeit vor dem Tode Holbein's, der außerdem als Maler des Königs durch andere Arbeiten in Anspruch genommen war und ein so großes Bild nur langsam fördern konnte. Unserem Meister gehört allerdings die Composition des Ganzen an; dann hat er die Köpfe der knieenden Zunft-Vorsteher der Mehrzahl nach von seinen Zeichnungen auf die Tafel übertragen; die Spuren der Nadelftiche, durch

¹⁾ Dort irrig Thomas Morus getauft.

²⁾ Statutes of the Realm III. p. 794. Cap. XLII.

welche dies geschah, sind zum Theil noch zu bemerken. In manchen Fällen hat er auch die Hände und die ganze Gestalt der Männer ausgeführt. Was aber nichts mit Holbein zu thun hat, ist die Gestalt des Königs selbst. Nicht einmal ihre Umrisse gehören dem Meister an. Obwohl etwas zurückgerückt, erscheint sie bei weitem gröfser als die übrigen Figuren. Die Höhe, welche jetzt die sitzende Gestalt des Königs ausfüllt, hätte hingereicht, um ihn auf dem Throne stehend darzustellen, und das war vielleicht Holbein's ursprüngliche Absicht, denn er hätte damals der loyalen Ehrerbietung und Unterthänigkeit jener wackern Londoner Zunftgenossen wohl nicht mehr die Concession gemacht, den König, als die Hauptperson, noch ein halbmal gröfser als sie selbst zu schildern. Ausserdem ist der Körper des Königs schlecht und ohne Verständnifs gezeichnet, die Verkürzungen sind mifsglückt, die Figur geht nicht in die Tiefe, und dann verräth namentlich auch die gleichgültige und nachlässige Ausführung des Costüms, dafs Holbein hier keinen Pinselstrich gethan. Wie ein plumpes, holzgeschnittes Götzenbild sitzt der König da, das Schwert in der Rechten, den Freibrief in der Linken, die Krone auf dem Haupte, gerad'aus blickend, ohne Beziehung auf die unten knieenden Meister. Das Gesicht selbst ist weit besser, denn hier ist auf's neue der Typus von Holbein's Whitehall-Bild aus dem Jahre 1537 zu Grunde gelegt und ziemlich glücklich wiederholt worden.

Im ursprünglichen Zustande ist auch kaum einer der übrigen Köpfe. Dennoch sind manche unter ihnen noch von ganz herrlichem Eindruck; so der alte Dr. John Chamber, der zur rechten Hand des Königs¹⁾ als der Vorderste kniet. Der Kopf des Dr. Butts ihm zunächst ist stark verputzt, und der des T. Alfop hinter ihnen weit schwächer. Dafs diese drei Männer gefondert und zwar zur Rechten des Monarchen knieen, scheint auf ihren höhern Rang zu deuten. Zu Heinrich's Linken folgen die übrigen: T. Vycary, welcher das Document in Empfang nimmt, mit ziemlich schwachen Händen; dann J. Aylef (uns schon aus den Haushaltsrechnungen bekannt²⁾), mit einem schwarzen Käppchen bedeckt. Sowohl sein Kopf, der trotz mancher Retouchen der beste des Bildes ist, als auch die Hände und die ganze Haltung sind vortrefflich. Es folgen N. Symfon, E. Harman, ein höchst lebendiges Gesicht mit einer Stumpfnase, J. Monforde, ein behäbiger Mann in mittleren Jahren, mit bartlosem, ausdrucksvollem Kopfe, J. Pen, ein junger Mann von schlanker Figur. Sein Gesicht und die Köpfe der beiden letzten Meister N. Alcoke und R. Ferreis sind völlig verdorben. Sie Alle knieen auf einem Teppich, dessen Ausführung recht gut ist. Eine zweite Reihe mit noch sieben

¹⁾ Links vom Beschauer.

²⁾ Vergl. S. 454.

Köpfen, unter welchen nur zwei benannt sind, X. Samon und W. Tyllly, ist durchgängig später; sie sind schlecht gezeichnet, so daß kein einziges Kinn richtig steht und ihr schmutzig-gelber Ton weicht von dem trotz aller Retouchen klaren und warmbräunlichen Ton der übrigen Köpfe ab.

Das unvollendete Werk Holbein's wurde also von einem Schmierer zu Ende gebracht, der selbst die von dem Meister herrührenden Theile nicht verschonte. Nur hinter dem König zeigt sich ein goldgemusterter Teppich, sonst ist der ganze Hintergrund mit roh gemalten Blumen und Früchten, welche wohl mindestens einige Jahrzehnte später entstanden sind, gefüllt. Die Namen sind in schmutziger Goldfarbe und in Buchstaben von mehreren Zoll Höhe gerade über die Gestalten fort geschrieben. Rechts oben war früher, wie eine im Surgeons College zu London bewahrte Copie aus dem Anfang der 17. Jahrhunderts beweist¹⁾, ein Fenster mit der Aussicht auf einen gothischen Kirchthurm angebracht, es heißt: der alte Thurm von St. Bride's, so daß also die Verleihung im Bridewell Palace vorgegangen sein muß. Später wurde an die Stelle des Fensters eine große lateinische Inschrift auf weißem Grunde gesetzt, welcher die ganze Haltung todtschlägt. Das Bild ist nur noch eine Ruine, in der man die Spuren Holbein's mühsam auffuchen muß.

Zwei jener Vorsteher der Chirurgen- und Barbiergilde hat Holbein auch noch besonders gemalt, und zwar die beiden angesehensten von ihnen, Butts und Chamber, beide Leibärzte des Königs. In diesen Porträten zeigen sie ganz dieselbe Haltung, in welcher wir sie auf dem großen Bilde zu Barbershall erblicken, offenbar liegt dieselbe Aufnahme zu Grunde und es darf daher geschlossen werden, daß der Künstler gleichzeitig mit der Ausführung jenes Ceremonienbildes auch beauftragt wurde, sie einzeln für ihre eigenen Familien zu conterfeien.

Das Brustbild des Sir William Butts mit seinem Gegenstück, der Lady Butts, gehört Mr. W. H. Pole Carew in London. Der Kopf des Mannes ist durch grobe Übermalungen entstellt, das Gesicht der Frau auch nicht ganz frei von Retouchen. Durch die Inschriften ist sein Alter auf 59, das ihrige auf 57 Jahre angegeben. Leider wissen wir Butt's Geburtsjahr nicht; auch auf seinem Grabstein zu Fulham — er starb 1545 — steht es nicht vermerkt. Sir William Butts ist mit schwarzer Mütze, dunkeltem Pelzwerk und goldner Kette angethan, fast im Profil und gegen rechts blickend. Bekanntlich tritt er auch in Shakspeare's Heinrich VIII. auf; in der zweiten Scene des fünften Actes ist er Zeuge davon, wie der angeklagte Bischof Cranmer genöthigt ist, vor dem Gerichtszimmer unter der Dienerchaft zu warten und zeigt dem Könige vom Fenster aus diesen

¹⁾ Vergl. Verz. d. Werke, London, Barbershall. — Diese Abweichung auch auf Baron's gegenseitigem Stich von 1736.

befremdenden Anblick. Nicht nur seine Geltung bei dem Monarchen, sondern auch sein gutes Herz hat also der Dichter verewigt, und der dicke Herr mit dem starken Kinn sieht in der That eben so wohlwollend und behäbig als fein und gefcheidt aus. Seine Frau, zu deren Bildniss sich die gleich grofse, meisterhafte Zeichnung nach dem Leben in der Windorfammlung befindet ¹⁾, erscheint in einfacher Tracht, mit eckigem englischem Kopfputz, einem pelzbefetzten Mantel, schöner Stickerei am Kragen und Blumen auf der Brust; eine würdige Matrone aus dem höheren Bürgerstande, mit gefurchtem, fast männlichem Gesicht.

Noch bedeutender ist das Bildniss des Dr. John Chamber im Belvedere zu Wien, von welchem Waagen ²⁾ ausspricht, es stimme in Ausführung, Modellirung, Kühle des Gesammttons wie in den trefflichen Händen mehr als irgend ein anderes ihm von Holbein bekanntes Bild mit dessen berühmtem Porträt des Morett in der Dresdener Gallerie überein. Chamber — 88 Jahr alt, nach der Inschrift, — erscheint fast im Profil, in einfachem, schwarzem Kleide mit Pelzbefatz, seine Handschuhe mit beiden Händen haltend, die schwarze Mütze tief in die Stirn gedrückt, ein würdiger Greis voll tiefen Ernstes und von festem Charakter.

Im Jahre 1543 malte Holbein noch einmal sich selbst, im Alter von 45 Jahren ³⁾. Carel van Mander kannte zwei solche Gemälde, die er für Originale hielt: »das eine in Miniatur, rund und ganz klein, aber sehr nett und fauber ausgeführt, dem Kunstliebhaber Jacques Razet gehörig; das andere mochte ein Gesichtchen sein etwa einen Handteller groß, von sehr lebhaftem Fleishton, artig und fauber behandelt, in Besitz des Kunstfreundes Bartholomäus Ferreris.« Eins dieser Bilder war gewiss dasjenige, welches Wenzel Hollar im Jahre 1647 nach einem Gemälde in der Arundel-Sammlung stach und das auch wahrscheinlich dem etwas früheren Kupferstich von Vorstermans zu Grunde liegt. Heut ist ein Original nicht nachzuweisen, doch kommen mehrere ältere Copien vor, zum Beispiel ein kleines Miniaturbild im Besitze des Herzogs von Buccleuch zu London. Ein Blatt unter den Maler-Bildnissen in der Gallerie der Uffizien zu Florenz scheint die Original-Zeichnung für dieses letzte eigene Bildniss von Holbein zu sein, ist aber überarbeitet und bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Holbein erscheint jetzt mit kurzem, krausem Vollbart, im einfachen schwarzen Hauskleide und in einem runden, anschliessenden Käppchen von gleicher Farbe; man erblickt beide Hände, von denen die rechte

¹⁾ Gest. v. Hollar (P. 1553). Der alte Herr, der ihr hier zum Seitenstücke gegeben ist (1554), ist von Butts ganz verschieden.

²⁾ Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. I. S. 170. — Das Bild ist von Hollar gestochen, Parthey, Nr. 1372. — Vergl. Verz. d. Werke, Wien.

³⁾ Über ein Bild, das bei gleicher Altersangabe die Jahrzahl 1542 trägt, vergl. oben S. 101.

den Griffel hält. So fah der Meister um die Zeit aus, da er am Ziele seines Wirkens stand.

Während der Regierung Heinrich's VIII. hatten mehrmals verheerende Seuchen in London geherrscht, die heftigste aber fand zu Michaelis 1543 statt. »Dies Jahr war in London ein großes Sterben an der Pestilenz«, berichten die Chroniken von Hall und Stow¹⁾. Nach den fortwährenden Kriegen mit Schottland und der eben ausgebrochenen Fehde mit Frankreich kam diese neue Geißel über das Volk. Holbein hatte die Schrecken der Pest wiederholt, auch schon in seiner Heimat, erlebt, Schrecken, denen gegenüber damals jede menschliche Kunst und Vorsicht vergeblich schien. Wie sie der Anfang des Decamerone schildert, so kehrten sie auch im 16. Jahrhundert überall wieder. Vom Kranken zu dem Gesunden flog das Gift der Seuche, »wie das Feuer sich den trocknen oder fetten Sachen mittheilt, denen es sich nähert«. Da fassen die Leute des Mittags in voller Gesundheit bei Tafel und lagen am selben Abend entseelt. Selten überlebte ein Kranker den dritten Tag; die Ärzte wußten nicht Hülfe und Rath. Und seinen Gipfel erreichte der allgemeine Jammer dadurch, daß sich jedes Band der menschlichen Gesellschaft löste. Die Gefühle der Pflicht und der Liebe wurden durch die Todesangst betäubt, die Erkrankten von ihren Freunden und nächsten Verwandten geflohen, so daß sie ohne Beistand und Pflege verkamen. Es fehlten Menschenhände, um die Städte rein zu halten, die Leichen aus den Straßen zu entfernen, die Todten zu begraben. Die geweihte Erde war zu eng, um die Masse der Gestorbenen zu empfangen, die man gewöhnlich ohne Sang und Klang, ohne Geleit zur Ruhe trug, und die unterschiedslos in große Gruben geworfen wurden, schichtweise übereinander bis zum Rande. Wer es konnte, floh den Ort, über welchen dies Unglück hereingebrochen war, die Dagebliebenen aber suchten in Buße und Andachtsübungen Zuflucht oder betäubten sich mit Schwelgerei und wilder Lustigkeit, um den Gedanken an das gegenwärtige Elend zu entgehen.

Als gerade die Seuche des Jahres 1543 ihren Höhepunkt erreicht hatte, starb Hans Holbein, und so hat ohne Zweifel Carel van Mander Recht, wenn er berichtet, der Meister sei an der Pest gestorben²⁾, mag er sich auch in der Zeit seines Todes gewaltig irren und denselben in das Jahr 1554 setzen, in welchem gar keine Pest in London war. Das Testa-

¹⁾ Stow: »And a great death of pestilence was at London, and therefore Michelmas terme was adiorned to Saint Albons.« — Hall: »Thys yeare was in London a great death of the pestilence, and therefore Mighelmas terme was adiournded to faint Albones, and there was it kept to the ende.«

²⁾ Iselin sagt, er starb am englischen Schweifs. In Holbein's Heimat mochte die Nachricht von seinem Tode durch eine Epidemie gelangt sein, und da dachte man an diejenige, welche in England vorzugsweise heimisch war.

ment des Malers, 1861 durch Mr. Black in den Archiven der St. Paulskathedrale entdeckt, macht es durch seine hastige und formlose Abfassung ebenfalls wahrscheinlich, daß es von einem Pestkranken herrühre.

Es lautet so ¹⁾:

»Im Namen Gottes des Vaters, Sohnes und heiligen Geistes thue ich, John Holbein, Diener seiner Majestät des Königs, zu wissen dies mein Testament und letzten Willen, daß alle meine Habe verkauft soll werden und auch mein Pferd, und ich will, daß meine Schulden bezahlt werden sollen, nämlich zuerst an Mr. Anthony, des Königs Diener, von Greenwich, im Betrage von zehn Pfund dreizehn Schilling und sieben Pence Sterling. Und ferner will ich, daß er befriedigt werden soll für alle andern Dinge zwischen ihm und mir. Item, ich schulde Mr. John of Anwarpe, Goldschmied, sechs Pfund Sterling, die, so will ich, ihm auch bezahlt werden sollen mit der ersten Schuld. Item, ich vermache für den Unterhalt meiner zwei Kinder, die in Pflege sind, für jeden Monat sieben Schilling und sechs Pence Sterling. Zum Zeugniß dessen habe ich besiegelt und besiegelt dies mein Testament den 7. Tag Octobers, im Jahr unsers Herrn 1543. Zeugen: Anthony Sneider, Waffenschmied, Mr. John of Anwarpe, Goldschmied, vorgenannt, Ulrich Obynger, Kaufmann, und Harry Maynert, Maler.«

Darunter steht in lateinischer Sprache folgende Bestätigung:

»Den 29. November in vorgesagtem Jahr des Herrn erschien Johannes Anwarpe, zum Vollstrecker ernannt im Testament oder letzten Willen des neulich in der Pfarrei St. Andrew Undershafte verstorbenen Johannes alias Hans Holbein, vor Mr. John Croke, General-Commissar, und entsagte aller Vollstreckung solchen Testamentes, welche Abgabe der Herr zuließ und darauf die Verwaltung des Nachlasses dem vorgenannten Johann Anwarpe als Geschworenem übertrug, was auch gleichermaßen von ihm eingegangen und angenommen wurde. Des Rechts Jedwedes unbeschadet. Dat. u. f. w.«

»Holbene. — Den 29. besagten Monats wird die Nachlaß-Verwaltung des Johannes, alias Hans Holbene, in der Pfarrei St. Andrew Undershaft kürzlich ab intestato verstorben, dem Johann Anwarpe als Geschworenem übertragen und dies von ihm eingegangen und angenommen. Des Rechts jedwedes unbeschadet. Besagten Tag des Monats u. f. w.«

Bei der Herausgabe dieses Documentes, welches feststellt, daß Holbein zwischen dem 7. October und dem 29. November 1543, elf Jahre früher als man bis dahin glaubte, starb, fanden es englischen Forscher, die jenes publicirten ²⁾, für erforderlich, eine genaue Beweisführung zu liefern, daß

¹⁾ Vergl. Bd. II, Beilagen.

²⁾ Mr. Frank's Archaeologia vol. XXXIX.

dieser Hans Holbein, Diener des Königs, kein Anderer als der große Maler sein könne. Diese Beweise noch zu wiederholen ist jetzt völlig überflüssig, denn seitdem hat auch Dr. E. His im Baseler Archive Urkunden aus den Jahren 1544 und 1545 gefunden, in denen Holbein als verstorben erwähnt wird ¹⁾.

Die Testamentszeugen waren sämtlich oder größtentheils Landsleute des Malers. Den Goldschmied Hans von Antwerpen und seine Beziehungen zu Holbein kennen wir schon ²⁾, der Kaufmann Ulrich Obynger ist seinem Namen nach sicher ein Deutscher und gehörte wahrscheinlich dem Stahlhofe an; der Maler Harry Maynert trägt gleichfalls einen deutsch oder niederländisch klingenden Familiennamen. Über Anthony Snecher konnten die englischen Forscher nichts auffinden, doch klingt auch sein Name ausländisch und er mag, nach der Vermuthung von Mr. Francks, einer jener »deutschen Waffenschmiede zu Greenwich« gewesen sein, deren Monatsgehalt unter dieser Bezeichnung, ohne daß ein besonderer Name genannt wird, in den königlichen Haushaltsrechnungen vermerkt steht. Er ist wahrscheinlich mit Holbein's Hauptgläubiger, »M. Anthony des Königs Diener von Greenwich«, der im Testamente selbst genannt wird identisch ³⁾. Und es ist recht bezeichnend, daß wir hier an Holbein's Todtenbette einen Waffenschmied wie einen Goldschmied finden, für deren Kunst unser Meister so zahlreiche Entwürfe gemacht hat.

Im Testament ist kein Vollstrecker ausdrücklich genannt, dennoch tritt Hans von Antwerpen am 29. November als solcher auf. Mr. Franks theilt den Bescheid eines englischen Juristen mit, daß auch die stillschweigende Ernennung des Testamentsvollstreckers gesetzlich zulässig gewesen sei. Allerdings ist es alsdann zu verwundern, daß nicht der an erster Stelle genannte Zeuge, sondern der zweite als solcher auftritt. Aber vielleicht war in dieser Pestzeit auch der erste Zeuge unterdeß gestorben, obwohl darüber nichts bemerkt ist. Wenn Hans von Antwerpen sich weigerte, Testamentsexecutor zu werden, so mochte seine Absicht sein, dadurch sich vor gewissen Verpflichtungen zu wahren, die ihn als Vollstrecker, aber nicht als bloßen Administrator der Verlassenschaft, hätten treffen können.

Holbein verfügte in seinem eilig hingeworfenen Testamente nur über das, was er in England besaß. Sein Pferd und einige Habe sollen verkauft werden, um mit dem Erlöse eine mäßige Summe, die er Freunden schuldet, zu bezahlen und ein kleines Pflegegeld für zwei uneheliche Kin-

¹⁾ Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Basel, Bd. VIII. — Derselbe, die Baseler Archive.

²⁾ S. 368.

³⁾ So urtheilt auch Herr Dr. E. His (Beiträge VIII). Die englischen Forscher stellen andere Vermuthungen auf, wie uns aber scheint, völlig überflüssigerweise, da für obige Annahme schon der Zusatz »of Grenwich« spricht.

der auszusetzen. Holbein brauchte in England Geld, wie aus den früheren Vorauszahlungen seines Gehaltes und aus den Schulden, die hier erwähnt werden, hervorgeht. Sein Auftreten mochte ein anderes sein als das des zünftigen Meisters in der Heimat, Ifelin's Worte¹⁾ zeigen, daß er gern in stattlicher Kleidung einherging, er hielt sich ein Pferd, und hatte, wenn auch unermüdlich in der Arbeit, doch auch die Liebe genossen und sich des Lebens gefreut. Vor Allem aber mußte er für die Seinigen in Basel forgen, die er, wie es scheint, in wohlgeordneten bürgerlichen Verhältnissen zurückließ.

Von ihnen ist im Testament nicht die Rede, und Haus und Hof nebst sonstigem Besitz in Basel werden mit keinem Worte erwähnt. Er schloß im Testamente eben in England mit den englischen Verhältnissen ab, das Eigenthum in der Schweiz ging ohne weiteres an seine rechtmäßigen Erben über. Manches von seiner Habe mag doch noch nach der Schweiz zurückgekommen sein. Ein paar Jahre später finden wir im Inventar vom Nachlaß seiner Frau einen Reisekoffer mit Wämmfern und einem spanischen Mantel von Atlas, Damast und mit Sammt-Befatz, theils schwarz, theils karmoisin, erwähnt — solche Kleider von Sammet und Seide, wie sie, Ifelin zufolge, Holbein bei seinem Besuche von England aus trug. Auch Hans Holbein's silbernes Siegel, wohl dasselbe, mit welchem er sein Testament beglaubigte, wird aufgeführt.

Dieses Inventar²⁾ ist vom 8. März 1549 datirt, nachdem Frau Elsbeth kurz zuvor gestorben. Es läßt uns einen Blick in die bürgerliche Existenz der Familie und in ihre Verhältnisse werfen. Nicht Gemälde, Raritäten und Kunstwerke, wie in Rembrandt's berühmtem Inventar, werden hier aufgezählt, wohl aber Betten in ansehnlicher Zahl, manche Lade mit Linnen, eine Masse Hausgeräth und Küchengeschirr, auch einiges Silbergeräth, wie ja solches schon in Sigmund Holbein's Nachlaß vorhanden war. Namentlich werden acht silberne Becher, zum theil vergoldet und mit vergoldeten Deckeln, aufgeführt. Endlich wird auch »ein Freiheitsbrief, von Kaiser Maximilian erlangt«, erwähnt, den aber hatte wohl eher schon Hans Holbein der Vater, welcher mit dem Kaiser zu Augsburg in Berührung kommen konnte, erhalten. Von Holbein's künstlerischem Nachlaß ist hier nicht die Rede; was in Basel vorhanden war, mochte die Wittve schon früher an Bonifacius Amerbach abgetreten haben.

Holbein's vier Kinder können wir weiter verfolgen, »Seine Söhne«, sagt Ifelin, »waren Goldschmiede, keiner darunter Maler.« Dies wird durch urkundliche Nachrichten bestätigt. Der älteste, Philipp, der bei

¹⁾ Vergl. oben S. 456.

²⁾ Dies, sowie die übrigen Nachrichten über die Familie siehe bei E. His, die Baseler Archive etc. etc.

Woltmann, Holbein und seine Zeit.

Jacob David in Paris in die Lehre gekommen, wurde im Jahre 1545 von diesem ungerecht behandelt und nicht, wie er begehrte, nach Ablauf der sechsjährigen Lehrzeit entlassen. Da nahm sich der Baseler Rath »des guten, frommen Jungen« energisch an. Der zweite Sohn Jacob, bei dem Tode der Mutter noch minderjährig, starb im Jahre 1552 als Goldschmied in London, wo er also wohl die alten Verbindungen, welche sein Vater gerade mit Goldschmieden hatte, sich zu Nutze machte. Die Söhne hatten die Wanderlust des Vaters geerbt. Bei dem Tode des jüngeren Bruders war Philipp in Lissabon, wie die Urkunde meldet, in welcher ihn seine Schwestern und Schwäger in der Erbschafts-Angelegenheit zu ihrem Bevollmächtigten ernennen. Vielleicht ging er in Folge dessen persönlich nach London. Später liefs sich Philipp wie es scheint in Augsburg nieder, wo sein gleichnamiger Sohn dann als kaiserlicher Hofjuwelier lebte und im Jahre 1612 eine Supplik an den Kaiser Matthias um Verleihung des Adels richtete¹⁾. Einer seiner Nachkommen, Johann Georg, Reichshofkanzellist, erhielt 1756 die Bestätigung des 1612 seinem Geschlechte ertheilten Reichsadelsstandes mit dem Beinamen von Holbeinsberg und wurde 1787 in den Reichsritterstand mit dem Titel eines Edlen von Holbeinsberg erhoben²⁾.

So blieb also nur in weiblicher Linie Holbein's Nachkommenschaft der Stadt Basel treu, die älteste Tochter Katharina hatte sich im Jahre 1545 mit einem Metzger Jacob Gyßler verheirathet, die jüngere, Küngolt (Kunigunde), heirathete erst nach dem Tode der Mutter einen Müller Andreas Syff in Klein-Basel, beide starben im Jahre 1590. Die Nachkommenschaft der Küngolt war sehr zahlreich. Zwischen den Jahren 1550 und 1567 läfst dies Ehepaar drei Buben und sechs Mädchen taufen. Der jüngste unter den Söhnen, Rudolf Syff (geb. 1564, † 1603) heirathete Judith Weifs, und die Tochter dieses Paares, Christine (geb. 1597), vermählte sich mit Friedrich Merian (geb. 1595), dem Bruder des Kupferstechers Matthäus Merian. So kommt Holbein'sches Blut in eine der bekanntesten Familien Basel's, deren Nachkommenschaft eine weit verzweigte ist³⁾.

Als Holbein starb, waren mehr als fünfzehn Jahre seit dem Tode Albrecht Dürer's vergangen. In der lieben alten Heimatstadt, an der Seite der Gattin, in dem Haufe, welches die Stätte seines ganzen reichen und emßigen Wirkens

¹⁾ Mitgetheilt von Hegner.

²⁾ Mühlfeld, Österr. Adelslexikon. Wien 1822. — Stammbuch des Adels in Deutschland, Regensburg 1860. Der Schauspieler und Dichter Franz von Holbein, geb. 1779 zu Zizersdorf bei Wien, gest. 1855, ward von Friedrich Wilhelm II. von Preußen geadelt. Hegner giebt an, auch er habe zur selben Familie gehört.

³⁾ Über diese Merian'sche Verwandtschaft mit Holbein bringt Hegner (S. 115) aus Mechel's Notizen eine Nachricht bei, aber überspringt eine Generation und macht Rudolf Syff zum Manne statt zum Sohne der Küngold Holbein. — Vergl. E. His a. a. O.

gewesen war, hatte diesen sein Ende erreicht. In angestrengter Arbeit war er früh gealtert und abgemagert. Frau Agnes hatte ihn in der letzten Zeit kaum mehr unter die Leute gehen lassen, wie Pirckheimer ihr Schuld giebt; Dürer selbst hat sich nie über sie beklagt. Wenn er auch noch nicht hochbetagt war, so hatte er doch längst sein Haus bestellt, die Bilder der vier Kirchenstützen¹⁾ hatte er vor mehr als einem Jahre vollendet und seiner Vaterstadt wie ein heiliges Vermächtniß, in dem er nochmals aussprach was er am tiefsten fühlte, geschenkt. Auch an alle irdischen Rücksichten war gedacht worden, Hab' und Gut befand sich in geordnetem Zustande, was er der Frau zurückliefs war an 6000 Gulden werth, durch emsige Thätigkeit gespaart. Theoretische und wissenschaftliche Arbeiten beschäftigten ihn zuletzt am meisten. Und als in der Charwoche des Jahres 1528 das treueste deutsche Herz zu schlagen aufhörte, da mochte die Frühlingssonne so freundlich wie stets in das Zimmer scheinen und die runden Scheiben an die Wand malen, wie wir das auf Dürer's Kupferstich des heiligen Hieronymus sehen; das mannigfache Geräth mochte blank und sauber an seinem Platze stehen und ein stiller, häuslicher Frieden über Alles verbreitet sein.

Holbein dagegen starb fern vom Vaterland und von den Seinen. Plötzlich, unvermuthet, unbarmherzig trat der Würger Tod ihn an, wie er ihn selbst in seiner Holzschnittfolge geschildert hatte. Kaum blieb ihm die Frist, in wenigen abgerissenen Worten seine letztwilligen Verfügungen zu treffen. Im blühenden Mannesalter raffte ihn die Seuche hin und eine Fülle von Plänen und Hoffnungen ward mit ihm begraben. Und während noch heute die einfache Grabplatte auf dem Nürnberger Johannis-kirchhof mit der Inschrift: »Was an Albrecht Dürer sterblich war, liegt unter diesem Stein« ein Wallfahrtsziel für die Freunde deutscher Kunst ist, konnte schon ein Jahrhundert nach Holbein's Ende der Earl of Arundel die Stelle nicht ausfindig machen, an welcher der Meister ruhte, den er über Alle schätzte und dem er ein Denkmal zu errichten gewillt war.

Das Ende der beiden größten deutschen Künstler ist ebenso verschieden als ihr ganzes Leben es war. Öfter im Laufe unserer Darstellung haben wir Dürer mit Holbein verglichen~ meist zu dem Ende um zu zeigen, wie Holbein den Meister von Nürnberg in formaler Hinsicht übertrifft. Um Holbein's Eigenthümlichkeit in klares Licht zu setzen, war das dienlich; kein verständnisvoller Leser wird es als eine Unterschätzung Dürer's empfunden haben. Er und Holbein stehen überhaupt nicht so da, daß sie in irgend einer Beziehung rivalisirten, sondern sie ergänzen sich gegenseitig und die Thätigkeit des Einen greift in die des Andern ein.

¹⁾ Richtigere Bezeichnung, nach Vorschlag Retberg's für die sogenannten »vier Apostel« in der Münchener Pinakothek.

In einer Beziehung zunächst kann man Holbein und Dürer nicht messen. Dürer's Gröſſe wie seine Wirkſamkeit gehören nicht dem künftlerischen Gebiet allein an. Zu dem was er in allen möglichen Techniken bildet und schafft, kommen seine theoretischen Arbeiten und schriftstellerischen Leistungen hinzu. Auch in Worten versteht er sich auszusprechen; einzelne Äußerungen und Briefe Dürer's lassen uns Einblicke in die Tiefe seines Wesens thun, während Holbein nie das Bedürfnis gefühlt zu haben scheint, sich anders als durch die Mittel seiner Kunst zu äußern, und seine Handschrift, mochte er noch so lange von Familie und Vaterland entfernt leben, uns nur in wenigen abgebrochenen Bemerkungen auf seinen Skizzen und Zeichnungen bewahrt ist. Holbein's Leben und sein Schaffen decken sich vollständig, bei Dürer dagegen tritt der ganze Mensch hervor wie selten bei einer Gestalt in der Kunstgeschichte. Nicht bloß seiner Kunst halb, sondern um seiner ganzen Persönlichkeit willen ehren und lieben ihn Kaiser Max und Friedrich der Weise, Pirckheimer und Erasmus, Luther und Melanchthon, wird ihm von seinen Zeitgenossen eine fast beispiellose Schätzung zu Theil. Das ist an ihm das Gröſſe und Wesentliche, daß er die Bewegungen und Kämpfe seiner Zeit in sich durchlebt, und daß in dieser Hinsicht Mensch und Künstler bei ihm eins sind. Jenen drei Richtungen, deren Zusammentreffen in Deutschland den großen geschichtlichen Umschwung durchsetzte, der volksthümlichen, der humanistischen und der freireligiösen, giebt er sich gleichmäſſig hin, und wie Luther durch Vereinigung dieser Elemente zu seiner That befähigt wurde, so wird auch Albrecht Dürer dadurch zum Reformator der deutschen Kunst.

Denn als solcher wird er der Nachwelt immer vor Augen stehen. Was die wesentliche Aufgabe der Neuzeit war, das vollbringt keiner entschiedener als er; den persönlichen Geist läßt er sich geltend machen, welcher, alle Fesseln der Überlieferung sprengend, sich allein den Weg weist und das Maß setzt. Aber seiner Individualität entspricht es nicht, nach Art der Italiener in der Freude an der heiteren Welt der Erscheinungen aufzugehen und die Schönheit der Form zu erfassen. Die Macht seiner Persönlichkeit bringt er vorzugsweise im Gedanken zum Ausdruck. Begabt mit einer Erfindungskraft, wie sie vielleicht nie ein Künstler besaß, weiß er ganz neue Vorstellungskreise zu erobern. Das Gewaltige und Erschütternde, das Launige und Heitere, das Trauliche und Gemüthvolle, das Wunderbare wie das Alltägliche finden gleichmäſſig Raum. In seinen Bildern ist das ganze vaterländische Leben jener Zeit verkörpert, dessen Gestalten niemand verstehen kann, der sie nicht aus Dürer's Darstellungen kennt. Doch selbst was sich jeder bildlichen Wiedergabe zu entziehen scheint bannt er in den Bereich seiner Kunst; die dunkelsten Räthsel des Geistes sucht er zu lösen, die heftigsten Kämpfe

der Seele auszusprechen, wie er bezeichnend genug seine Laufbahn mit den Bildern aus der Offenbarung Johannis beginnt.

An Dürer aber, wie Hotho¹⁾ sagt, scheint Prospero's Drohung, den Ariel in den Spalt einer knorrigen Eiche zu klemmen, vollzogen. Dürer, wie Jacob Falke aussprach²⁾, war der Prometheus, der das himmlische Feuer in die ruhigen, gewöhnlichen, philisterhaften Menschen brachte, wie das kleinbürgerliche, beschränkte Leben in Vaterland und Vaterstadt sie ihm vor Augen führte und die Kunst, die er vorfand, sie schuf. Lange Zeit ist bei ihm von Linien Schönheit, von Veredelung der Körperformen und Gewandmotive keine Spur. Einerseits giebt sich der nordische Naturalismus kund, andererseits die Geschmackszerfahrenheit der spätgothischen Verfallzeit, die ihm das Krause und Seltsame, das Derbe und Verzwickte in den Erscheinungen mit Vorliebe auffuchen läßt. Doch was Dürer's Werke an Schönheit vermiffen lassen, das gewähren sie an Ausdruck, und für seine Darstellungsweise findet er die gemäße Technik in Kupferstich und Holzschnitt, in denen sich weniger eine sinnengefällige Schönheit als der Reichthum der Erfindung und die Macht des Gedankens offenbaren können. Alle formalen Mängel werden reichlich aufgewogen durch die gesteigerte geistige Bedeutung und die unvergleichliche Popularität seiner Kunst. Nichts ist haltloser und unrichtiger als jene oft wiederholten Klagen, durch die gedrückten Verhältnisse seiner Heimat sei Dürer in seiner freieren Entwicklung gehemmt worden. Wenn er den Glanz des auswärtigen Künstlerlebens kennen lernte und doch nicht die günstigen Bedingungen annahm, die man ihm in Venedig und Antwerpen bot, so wußte er was er that, er erkannte den Boden auf dem er wurzelte. Sein durchaus deutsches Wesen bedingt ebenso sehr die Größe wie die Grenzen seiner Kunst.

Diefer Grenzen war er sich selbst vollkommen bewußt. Es erwacht bei ihm das Streben nach Läuterung der Form, seine Reise nach Venedig bleibt nicht ohne Einfluß, er zuerst schafft die theoretische Grundlage für die Principien der Renaissance. Seine eigenen bunten, vielgestaltigen Bilder, einst seine Freude, genügen ihm in späteren Jahren nicht mehr wie Melanchthon nach Dürer's eigenen Worten erzählt³⁾. Er erkennt, daß die Einfachheit der Natur die höchste Zier der Kunst sei und seufzt ob seiner Schwachheit, das er jetzt nicht mehr das Ziel erreichen könne,

¹⁾ Dürer-Album, Berlin, G. Schauer.

²⁾ Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig, 1866. S. 105. Für Dürer's Würdigung sind außerdem noch zwei neue Schriften maßgebend: A. v. Zahn, Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipzig 1866; A. Springer, der altdeutsche Holzschnitt und Kupferstich (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn, 1867).

³⁾ Mel. Ep. L. I. S. 100. Brief an Georg von Anhalt.

welches am Schlusse seines Lebens ihm klar vor Augen stand. Endlich näherte er diesem Ziele sich wenigstens in einem Werke, den vier Kirchenstützen, in denen er zwar nicht die vollendete Formenschönheit, wohl aber die ungetrübte, schlichte Gröfse des Stils gewinnt.

Wo seine Arbeit aufhörte, setzte Holbein's Thätigkeit ein. Er führte praktisch durch was Dürer theoretisch erkannte, ihm war von Anfang eigen was Dürer nur im letzten Werk und auch da nur annähernd erreichte: der freie Sinn für die Schönheit der Form. Nicht der Einfluss Italiens, ob auch später fördernde Einwirkungen von dorthier hinzutreten, ist es, der Holbein diese Bahn führt, sondern selbständig vom Wege der nordischen Kunst und von ihrem Realismus gelangt er dazu. Seit Hubert van Eyck ist Holbein der Erste, dessen Blick im Anschauen der Natur nicht durch die bizarre Geschmacklosigkeit der gothischen Verfallsperiode getrübt wird. Er sieht die Dinge wirklich wie sie sind. Die äußersten Consequenzen des Realismus scheut Holbein nicht, bis in den kleinsten Zug und in die feinsten Regungen giebt er die Natur und bringt die realistische Richtung zur höchsten Vollendung, deren sie fähig ist.

Trotzdem bleibt der Realismus nicht Holbein's letztes und höchstes Ziel, und selbst seine grofsartige Bedeutung als Porträtmaler, nach der man ihn lange allein zu schätzen wufste, beruht nicht auf diesem Grunde allein. Sein Auge ist so organisiert, dafs er, wie die alten Niederländer, alles Einzelne in der Natur mit voller Schärfe erkennt. Gleichzeitig versteht er aber auch in höherem Grade als jene, einen Schritt zurückzutreten und das, was er darstellt, nicht nur im Einzelnen sondern auch als Ganzes zu sehen. So giebt es für ihn eine höhere Wahrheit als jene, welche in unbedingter Wiedergabe der einzelnen Erscheinungen besteht, und er überschreitet die Kluft, welche sonst in der nordischen Kunst zwischen dem Charakteristischen und dem Schönen liegt. Ohne so tiefgehende theoretische Studien gemacht zu haben wie Dürer, ohne zum Beispiel etwas von Anatomie zu verstehen, eignet sich Holbein rein durch sein künstlerisches Auge die Stilgesetze, den Linien Schwung, die Formbehandlung an, wie die italienische Renaissance sie entwickelt hatte. Die derben, gedrunghenen Gestalten seiner früheren Werke machen edlen, schlanken Bildungen Platz. Der formalen Meisterschaft gefellt sich von Anfang an die Schönheit der Farbe. Während Dürer dieselbe nur als eine bunte, glitzernde Zuthat behandelt, die den Augen gefällt, sind Holbein's Gemälde sofort coloristisch gedacht.

Wie er sich eine Stätte seines Wirkens im Auslande sucht, als sie ihm daheim nicht gewährt wird, so nimmt er auch fremde Bildungselemente, wo er sie findet, auf. Er versteht es, wirklichen Vortheil aus dem Studium der italienischen Kunst zu ziehen, deren Einwirkungen deutschen und niederländischen Künstlern der Zeit oft zum Unheil ausschlugen; während

diese äußerlich nachahmen statt nur zu lernen, ist sein eigener Charakter stark genug, um das Fremde wahrhaft verarbeiten zu können. Er stellt sich zur italienischen Renaissance wie sich diese zur Antike stellte. Was er an deren Schöpfungen erblickt soll ihm nicht die Natur ersetzen und statt ihrer zum Vorbilde dienen, sondern ergänzt ihm die Natur und hilft ihm, sie klarer und reiner zu sehen. Er handelt nach derselben Überzeugung, welche Dürer so schön in Worte faßte¹⁾: »Gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du wollest meinen, das besser von dir selbst zu finden. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.«

Diese ergänzende Stellung Holbein's zu Dürer werden wir ebenfalls gewahr, wenn wir seine Werke nach ihrem Gedankeninhalt ansehen; aber in dieser Hinsicht steht er nur an zweiter Stelle neben dem bahnbrechenden Dürer, während er in formaler Beziehung schöpferisch neue Pfade geht. Nach der Seite des Gedankens und der Erfindung hin bewegt er sich auf dem Boden, den Dürer für die vaterländische Kunst überhaupt erst geschaffen hat. Dennoch ist seine Unabhängigkeit von diesem Meister, der auf die deutschen Zeitgenossen sonst so zwingenden Einfluß übt, erstaunlich. Manche Seiten, welche Dürer fehlen, bildet er aus. Ist Meister Albrecht in bunter, epifodenreicher epischer Erzählung unerreichbar, so weiß Meister Hans dafür das ausgesprochen Dramatische schlagender und zugespitzter zu geben. Neben dem humoristischen Ton schlägt er auch den satirischen, welcher Dürer fremd war, an. Bleibt ihm das Gebiet des Grandios-Phantastischen, Übermenschlichen, Unfaßbaren, welches Dürer zu Gestaltungen lockt, verschlossen, so steht ihm deshalb nicht minder das Gewaltige und Dämonische, wie in den Todesbildern, zu Gebote, aber er übersteigt darin nie die Grenzen des Malerischen, um sich in Phantasien, die nur der Dichter zum Ausdruck bringen kann, zu ergehen. Während bei Dürer manches Absonderliche und Verwickelte der Form eben aus jenem Überströmen von Gedanken und Phantasie, die sich nicht zu lassen wissen, entspringt, ist bei Holbein nie ein Zwiespalt zwischen Gedanken und Form, zwischen Wollen und Können, zwischen dem Drang der Phantasie und den Mitteln der Natur. Inhalt und Erscheinung stehen in reiner Harmonie.

Auch Holbein's Schöpfungen endlich wachsen aus dem Boden ihrer Zeit heraus, verkünden was diese bewegt und erfüllt. Namentlich in jenen zahllosen Erfindungen für den Holzschnitt, die ächt volkstümlich-deutsche Technik, nimmt er an den mannigfachen Bestrebungen der humanistischen Literatur, an den Leidenschaften und Kämpfen auf politischem und religiösem Gebiete theil, wird zum Herold der Reformation, indem er zwar nicht,

¹⁾ Proportionswerk III. T. 3^b. — Citirt von Zahn S. 84.

wie Dürer, eine positive persönliche Glaubensüberzeugung ausspricht, aber desto entschiedener in negativer Weise mit schneidender Ironie und scharfer Satire für ihre Sache streitet. Dennoch ist ihm dies keineswegs das höchste künstlerische Ziel; sondern die ganze Herrlichkeit seiner Gestaltungskraft wendet er an freie Schöpfungen idealen Inhalts und Stils, für deren Wirkung es keine zeitlichen Bedingungen und nationalen Schranken giebt, oder er begnügt sich mit der einfachen Aufgabe des Bildnisses, in welchem er alle nordischen Zeitgenossen übertrifft. So ist seine Kunst eine solche, die — nach den Worten eines heutigen Dichters — nicht blos das verkündet, was die Epoche besitzt, sondern auch ahnend hervorbringt was ihr fehlt ¹⁾).

Von den beiden Meistern ist also Dürer gröfser als Genius überhaupt, Holbein dagegen überlegen als Maler. Was Dürer schafft ist die höchste künstlerische Offenbarung des specifisch deutschen Geistes, Holbein dagegen setzt die Kunst des Vaterlandes in Einklang mit der grofsen modernen Kunstentwicklung überhaupt.

Während Albrecht Dürer nicht nur auf die Kunst in allen Gegenden Deutschlands einen unberechenbaren Einfluss übte, sondern auch eine grofse Anzahl von Schülern bildete, die seine Richtung weiter führten, kann von einer Schule Holbein's in keiner Weise die Rede sein. Wohl bringt die süddeutsche und schweizer Bildnismalerei zahlreiche Arbeiten hervor, die Verwandtschaft zu Holbein's Stil verrathen, doch läfst sich von keinem einzigen bedeutenderen Künstler der folgenden Epoche nachweisen, dafs er bei Holbein gelernt. Sehr mit Unrecht ist dies wiederholt von einigen Künstlern der Schweiz wie Nicolaus Manuel von Bern und Hans Asper von Zürich behauptet worden. Ersterer, älter als Holbein, hatte eher einigen Einfluss auf ihn, und der zweite, ein tüchtiger Bildnismaler, derb und schwerfällig in der Form, wenn auch trefflich im Colorit, bleibt von dem Geschmack des grofsen Baseler Meisters völlig unberührt. Muthmafslich nennt Sandrart einen süddeutschen Künstler als Holbein's Schüler: Christoph Amberger, der später in Augsburg lebte. Mit Recht weist er darauf hin, dafs dieser »in seiner Manier zu malen, absonderlich im Contrafäten, dem berühmten Künstler Holbein gefolgt«, und bemerkt dazu, dafs er in Basel's Nähe, nämlich um Strafsburg herum, viel gethan habe. Wahrscheinlicher ist wohl, dafs Amberger ein Schüler von Hans Burckmair zu Augsburg war, mit dessen Stil der feinige eine unleugbare Verwandtschaft zeigt, doch hat er dann jedenfalls auch Holbein's Werke studirt, sowie directe Einwirkungen von Italien, namentlich von Venedig und der Lombardei her, erfahren. Oft versteht er es, den deutschen Charakter mit dieser modernen Manier trefflich zu vermählen, wie in dem

¹⁾ Emanuel Geibel, Neue Gedichte, Distichen, III.

coloristisch meisterhaften und fein gezeichneten Altar von 1554 im Augsburger Dom: die heilige Jungfrau, von musizirenden Engeln und den Schutzpatronen Augsburgs umgeben. Manchmal aber, wie in dem Bilde der klugen und thörichten Jungfrauen in St. Anna zu Augsburg, von 1560, wird auch er, wie seine meisten Zeitgenossen, durch mißverständene Nachahmung der Italiener dem Manierismus in die Arme getrieben. Besser könnten wir ihn würdigen, wären jene Arbeiten, die Sandrart am meisten preist, und welche, der Zeitrichtung nach, einer damaligen Künstlernatur weit mehr entsprechen mußten als eigentliche Kirchengemälde, bis auf uns gekommen: die »sinnreichen Inventionen und Historien«, die er auswendig an Augsburger Behaufungen gemalt, und die zwölf großen Temperabilder auf Leinwand aus der Geschichte des Joseph in Ägypten, denen Sandrart bereits mit Schmerz den Untergang drohen sah. Wahrhaft auf Holbein'schem Boden mochte sich der Künstler bewegen, wenn er solche Darstellungen aus der Bibel, namentlich dem Alten Testament, von ihrer einfach-menschlichen Seite auffasste und rein als Geschichten schilderte »mit ungemeinem Verstand und Wahrheit, auch Ausbildung der Affecten, Passionen, Begierden, Anmuthungen, sammt allen umständigen Seltsamkeiten von Thieren, Gebäuden, Landschaften und Anderem, überaus meisterhaft gefertigt und erfunden, also, daß dergleichen weder von Teutschen noch Andern jemalen an das Licht gebracht worden.« Solche Berichte mögen uns erinnern, nicht zu vorschnell an jene allgemeine künstlerische Verfälschung Deutschlands im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts, von der gewöhnlich gesprochen wird, zu glauben. Viel des Herrlichsten ist zu Grunde gegangen, doch auch das Übriggebliebene bietet Stoff genug zu einer bessern Würdigung dieser Epoche. Was für ein Meister Amberger war verkündigen namentlich seine Porträte. Der Kopf Sebastian Münster's im Museum zu Berlin steht unter den höchsten Leistungen der Bildnißmalerei aller Zeiten da und weicht höchstens den Werken Holbein's, auf dessen Namen auch Amberger's Arbeiten häufig getauft sind ¹⁾.

In England scheint Holbein ganz isolirt gestanden, ohne jeden Schüler oder Gehülfen gearbeitet zu haben. Seine künstlerische Richtung fand hier keine Nachfolge. Die besten Leistungen der Porträtmalerei in den letzten Jahren Heinrich's VIII. und unter Edward VI. sind mit Bestimmtheit niederländischen Meistern beizumessen, und so behaupten dann unter der katholischen Maria Antonis Moor von Utrecht und der Antwerpner Joas van Cleve das Feld.

¹⁾ Zum Beispiel die Porträte in der Sammlung der Alterthümer zu Stuttgart und im Maximilians-Museum zu Augsburg. Vergl. über Amberger und seine Werke den Artikel des Verfassers in J. Meyer's Allgem. Künstlerlexicon.

Dafs Holbein in seiner reiften Zeit, als sein Stil zur höchsten Vollendung gediehen war, der Heimat fern blieb, war ein schwerer Verlust für die vaterländische Kunst, die eines solchen Vorbildes bedurft hätte. Denn noch einmal: vor Allem mufs man sich hüten, das oft wiederholte Märchen von einem allgemeinen Verfall der damaligen deutschen Kunst zu glauben. Dieser Ansicht kann nur der fein, welcher das wahre künstlerische Leben der Epoche nicht kennt und, einen fremden Mafsstab anlegend, dasselbe an unrichtiger Stelle sucht. Nur das ist wahr, dafs der reichen Entwicklung, welche die deutsche Kunst bisher genommen, keine entsprechenden Fortschritte folgten. Wer ihr Wesen und ihre Geschichte kennt, wird die Ursache leicht verstehen.

Die deutsche Kunst war in ihrer ganzen Entwicklung eine bürgerliche Kunst gewesen, hatte lediglich im städtischen Leben ihren Boden, wuchs hier auf solidem, handwerksmäfsigem Grunde, von zünftigen Meistern getrieben, heran. Die andern Stände, der verwilderte Adel, die rohen, ungebildeten Höfe hatten ebenfowenig am künstlerischen Leben Theil, wie überhaupt am Aufschwung der Nation. Deshalb konnte hier die Kunst von vornherein nicht so wie in Italien dastehen, wo sie vom gesammten nationalen Leben getragen ward. Eine Zeit lang freilich schien es, als sollte sich aus dem tüchtigen und blühenden Einzelleben der deutschen Städte ein großes nationales Gemeinleben entwickeln. Zur Zeit als Luther auftrat hätte der Aufschwung Deutschlands andere Ergebnisse erwarten lassen: völlige Befreiung vom Joche Roms in religiöser und politischer Hinsicht, Einigung der Nation und ein mächtiges Kaiserthum. Doch nichts von dem Allen trat ein. Die Reformation, von deren Erfolg das ganze nationale Schicksal abhing, gelangte innerlich ebenfowenig wie äufserlich zum wirklichen Sieg. Der Fremdling, welcher die Kaiserkrone trug, verfolgte lediglich seine dynastischen Zwecke und hatte für eine deutsche Politik kein Verständnifs. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts war Deutschland in politischer wie religiöser Hinsicht zerklüftet, nur die einzelnen Fürsten und kleinen Landesherren hatten auf Kosten des Ganzen daraus Vortheil gezogen, die aufstrebende Macht der Städte war im Wachsthum gehemmt, ihre handelspolitische Bedeutung durch Eröffnung neuer Wege des Weltverkehrs in allmählichem Sinken begriffen und ihre Unterwerfung im Schmalkaldischen Kriege schnitt ihnen die Hoffnung gröfseren Aufschwungs ab.

Trotzdem kann man jetzt noch durchaus nicht von einem eigentlichen Verfall des deutschen Lebens sprechen, der erst mit dem dreissigjährigen Kriege eintrat; es blieb nur auf dem Punkte, den es bisher erreicht hatte, stehen. Dasselbe gilt von der deutschen Kunst. Freilich mufs man ihre Hauptleistungen nicht auf dem Gebiete religiöser Darstellung finden wollen, denn es liegt in der modernen Entwicklung, dafs diese jetzt nicht mehr

die Kunst überhaupt, sondern nur ein Zweig derselben war; nicht in der Kunst höheren Stils muß man sie suchen, denn für diese ist eben ein großes nationales Leben, welches jetzt fehlte, die nothwendige Bedingung. Und so konnte ein Genius wie Holbein, der die Fesseln der beschränkten, zünftigen, kleinbürgerlichen Kunst sprengte, nur vereinsamt auf dem Pfade bleiben, den er ging.

Dennoch war die Fülle künstlerischer Begabung in Deutschland keineswegs erschöpft, war hier reicher und gesünder als gleichzeitig mit Ausnahme von Venedig, in ganz Italien, wo Entartung und Manierismus den größten Meistern auf dem Fusse folgten. Sobald die deutsche Kunst nicht heraustrat aus der kleinbürgerlichen Sphäre, auf die sie ursprünglich angewiesen war, zeigte sie ein blühendes Leben und eine ungeschwächte Kraft. Selbständig erfindende Meister fahren fort den Holzschnitt und den Kupferstich zu pflegen, welche im deutschen Kunstleben noch dieselbe Bedeutung haben wie ehemals. Als Holbein stirbt, ist noch ein Künstler wie Hans Sebald Beham thätig, der in ächt vaterländischer Auffassung der Wirklichkeit, doch frei von aller Befangenheit und Härte, das tägliche Leben und Treiben giebt und sogar für religiöse Motive — man braucht nur an seine wundervollen kleinen Apostelfiguren zu denken — in dieser schlichten Volksthümlichkeit den rechten Ton findet. Den gleichen Weg gehen die meisten der übrigen sogenannten Kleinmeister, selbst noch die folgende Generation wie Virgil Solis, und bilden auch in technischer Hinsicht den Kupferstich in ihren zarten Arbeiten von bescheidenem Umfang zur feinsten Vollendung aus. Ebenso blühen jene Zweige der Malerei, welche am innigsten mit dem einfachen bürgerlichen Leben zusammenhängen, in erster Linie das Porträt. In dem neuen Kunstgebiet der Landschaft tritt zu Ende des Jahrhunderts ein so origineller und feinsinniger Meister wie Elzheimer auf. Treffliche Leistungen bringt zudem die decorative Frescomalerei, namentlich an den Hausfassaden, hervor. Künstler, die in ihren Staffeleigemälden, namentlich den Kirchenbildern, manierirt erscheinen, entfalten hier eine herrliche Farbenpracht, eine kecke Frische und eine reiche, fröhliche Phantasie.

Und wie die Fassenmalereien sind auch die Häuser selbst, an denen sie sich ausbreiten, würdige Schöpfungen der damaligen Kunst. Erst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dankt die Architektur der Renaissance in Deutschland ihre Ausbildung, auch sie erwächst hauptsächlich auf dem Boden des Profanbaues, ist an den kleinen Höfen und in den Städten, in den fürstlichen Palästen, den Rathshäusern, dem bürgerlichen Wohnhause schöpferisch, und entfaltet hier einen Stil, der oft den Leistungen der italienischen Früh-Renaissance näher steht, als der gleichzeitigen dortigen Architektur und sogar in Anlage und Decoration manche Elemente der gothischen Baukunst glücklich und originell zu bewahren versteht.

Das Haus ist jetzt die wahre Stätte der Kunst in Deutschland, nicht nur außen, sondern auch innen, nicht nur durch sich selbst, sondern auch durch das, was es enthält. Was sich hier dem Auge bietet, legt von einer herrlichen Blüte des deutschen Kunsthandwerks Zeugnis ab, die Tafelungen und Holzdecken der Zimmer wie die Teppiche, welche die Wände bedecken, die Möbel mit Schnitzwerk und eingelegter Arbeit, die Schlösser an den Thüren, die Gitter aus Schmiedeeisen, welche Flur und Vorhöfe absperren, die kleinen Sculpturen und Elfenbeinschnitzereien, die Geräthe vom einfachen Glas oder Thonkrug an bis zum blinkenden Pokal aus Silber und Gold. In allen diesen Industriezweigen war mit dem feinsten Kunstgefühl die edelste Gediegenheit verbunden. Damals spielte das deutsche Kunsthandwerk eine der ersten Rollen auf dem Markt von Europa, während es sich heut vom Abhub des Auslandes nährt. Aller Orten waren die Arbeiten deutscher Goldschmiedekunst gesucht, die Werkstätten süddeutscher Waffenschmiede, zum Beispiel in Augsburg, wurden von Fürsten und Herren fremder Länder beschäftigt, selbst die Prachtrüstungen französischer Könige, zu denen sich die Entwürfe im Kupferstichcabinett zu München befinden, stammen aus deutscher Fabrik. Diese Epoche, welche Unkenntnis oder tendenziöse Auffassung lange als eine Zeit des Kunstverfalls verrufen haben, befaß eine Kunst auf so gediegener Grundlage, daß wir nur staunend und beneidend auf sie zurückblicken können. Erst der dreißigjährige Krieg, der alles deutsche Leben niederschmetterte, brach auch verheerend über diese künstlerische Blüte herein.

Aber die Kunstentwicklung, welche die deutsche Renaissance begründet hatte, ist auch da noch nicht abgeschnitten. Eine wirkliche Fortsetzung dessen, was die van Eyck begonnen, was Dürer und Holbein weiter ausgebildet hatten, tritt uns in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, besonders in der holländischen, entgegen. Wie ein deutscher Künstler, Adam Elzheimer, der Meister von Rembrandt's Meister gewesen war, wie er jene Art des Helldunkels ausgebildet hatte, die Rembrandt zum kühnsten Mittel seines künstlerischen Ausdrucks erhob, so knüpfte auch Holland an die Gesinnung wieder an, die sich in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts entfaltet hatte: an das liebevolle Verfenken in das Nächste und Heimatliche, an die drastische Lebendigkeit und die unmittelbare Naturwahrheit, an die gemüthvolle Tiefe in der religiösen Auffassung, welche von der Reformations-Gesinnung durchdrungen ist, an den Humor und die Lebensfreude, die in dem ganzen Umfang der Wirklichkeit ihre Stoffe suchen.

Und wo wir sodann in Deutschland selbst, inmitten der nationalen Haltlosigkeit und des Abhängens von fremder, französischer Bildung, größere und selbständige Künstlergeister sich Bahn brechen sehen — um nur zwei zu nennen: am Schlusse des 17. Jahrhunderts Schlüter, am

Schlüsse des 18. Jahrhunderts Gottfried Schadow — da erkennen wir auch den wiedergewonnenen Anschluß an die Renaissance. Wenn hernach, von der aufblühenden deutschen Literatur beflügelt, die bildende Kunst mit Bewußtsein neue Wege betritt und vor Allem in der Hingabe an das classische Alterthum Halt sucht, wie sie Carstens und Schinkel ihrer Zeit zum Gesetz machten, so liegt auch hierin ein consequentes Fortsetzen der deutschen Renaissance. Die formale Läuterung und Befreiung, welche im 16. Jahrhundert für Deutschland, bei dessen vorwiegender Innerlichkeit der Bildung, erst in zweiter Reihe gestanden, wird jetzt stärker betont, sie wird nicht aus abgeleiteter, sondern aus der ursprünglichen Quelle geschöpft. So wird der Grund bereitet, auf welchem das Offenbaren ächt heimatlichen und nationalen Geistes erst wahrhaft gedeihen kann. Mag dann auch in den Leistungen der neuesten deutschen Kunst manches Verheißungsvolle nicht zur vollen Entwicklung gelangt sein, manches Streben der rechten Geschlossenheit entbehrt haben, so dürfen wir dies auf Rechnung jener politischen Zustände des Vaterlandes setzen, aus denen wir uns jetzt erst emporgearbeitet haben.

Heut aber sind wir mehr als je berechtigt, aus dem Blick in eine große Vergangenheit auch ein frohes Bewußtsein von der eigenen Zeit zu schöpfen, denn dasjenige, was das 16. Jahrhundert, dessen geistige Erbschaft wir antreten, im ferneren Verlauf entbehrte, und was doch allein der Kunst die Möglichkeit, ihr Höchstes zu leisten, gewährt, das große nationale Leben, ist für uns aus dem Reiche des Traumes in die volle Wirklichkeit getreten.



Berichtigungen.

Zu S. 87, Z. 18 v. unten : Die Madonna befindet sich jetzt ebenfalls in Wien, im Besitz des Herrn Alex. Pofonyi.

Zu S. 118, Z. 12 v. unten: Es muß heißen: "das Datum des 21. Decembers" (statt des 29.). Vergl. W. Schmidt, Jahrb. f. K. W. B. V. S. 63.

Neuer Verlag von C. J. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens.

Von

JACOB BURCKHARDT.

Dritte vermehrte Auflage.

Unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. von Zahn.

Drei Bände und Registerband kl. 8. 1874. broch. 3⁵/₆ Thlr.; geb. in einen Band mit Register 4¹/₄ Thlr.;
in 3 Bänden mit separatem Registerband geb. 4⁵/₆ Thlr.

Vorschule zum Studium der Kirchlichen Kunst des Mittelalters.

Von

Prof. Dr. Wilhelm Lübke.

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 200 Illustrationen.

Groß 8. 1873. broch. 2 Thlr.; elegant gebunden 2¹/₂ Thlr.

KUNST UND KUNSTGEWERBE auf der WIENER WELTAUSSTELLUNG.

Unter Mitwirkung von

B. BUCHER, R. VON EITELBERGER, A. VON ENDERES, JACOB FALKE,
JOS. LANGL, FR. LIPPMANN, BR. MEYER, M. THAUSING u. A.

herausgegeben von

Carl von Lützow.

Mit vielen Illustrationen.

10—12 Lieferungen à 2 Mark.

Dies reich und mit trefflichen Abbildungen ausgestattete Werk bietet eine Uebersicht über die vorzüglichsten Erzeugnisse des Kunstgewerbes, welche in Wien ausgestellt waren. Der Text ist zum Theil der „Zeitschrift für bildende Kunst“ entnommen, ebenso eine Anzahl Abbildungen von Ausstellungsbauten, von architektonischen Decorationen, Werken der Plastik und Malerei.

Vom 15. September 1873 an wird jeden Monat ein Heft ausgegeben.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DIE CHRISTLICHE KUNST in ihren frühesten Anfängen.

Mit besonderer Berücksichtigung der neuesten Resultate der Katakombenforschung

populär dargestellt von

DR. F. X. KRAUS,

Professor der Geschichte und der christlichen Archäologie an der Universität Strassburg.

Mit 57 Illustrationen.

1878. Preis broch. 1 Thlr. 20 Sgr.; eleg. geb. 2 Thlr.

POPULAERE AESTHETIK.

Von

DR. CARL LEMCKE,

Professor an der Kunstakademie zu Amsterdam.

Vierte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. broch. 3 Thlr.; eleg. in Leinwand geb. 3 Thlr. 15 Sgr.

Die **GÖTTER UND HEROEN DER GRIECHEN**

nebst einer Uebersicht

der Cultusstätten und religiösen Gebräuche.

Von

Otto Seemann,

Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 153 Holzschnitten.

gr. 8. 1869. broch. 2 $\frac{1}{2}$ Thlr.; eleg. geb. 2 $\frac{2}{3}$ Thlr.

In einer Besprechung dieses Werkes in der »Zeitschrift für Gymnasialwesen« XXIII. S. 470 wird u. A. gesagt:

„Zwar gab es schon früher derartige Hilfsmittel, welche die Schüler in die Mythologie einführen wollten und welche auch der Bildwerke zur bessern Anschauung nicht entbehrten, aber einmal waren sie nur für die unteren Classen berechnet und zweitens bedienten sie sich der Bilderwerke nur allgemein dazu, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie die Alten ihre Götter darstellten, ohne auf die Kunst aufmerksam zu machen, wogegen gerade das eben erschienene Buch Seemann's beabsichtigt, eine Vorschule zur Kunstmythologie zu sein. Während jene nur das Wissen vermehren wollen, bezweckt dieses zugleich den Sinn für das Schöne in der reiferen Jugend zu wecken und zu beleben. Um dieses Ziel nun zu erreichen, hat der Verfasser mit großer Sorgfalt bei jeder Gottheit, bei jedem Heroen, die in der Kunst eine bestimmte Gestalt gewonnen, eine Darstellung von den vorzüglichsten Kunstwerken gegeben, und, was besonders wegen des Zweckes, dem das Buch dienen soll, rühmend hervorzuheben ist, bei denjenigen Gestalten, deren besondere Ausbildung auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt wird, mit wenigen Worten die Geschichte dieses Künstlers gegeben, so daß der Leser im Stande ist, auf einmal nicht bloß die Kenntniß der griechischen Mythologie, sondern auch einer reichen Auswahl von vorzüglichen Kunstwerken des Alterthums sich anzueignen und dabei die Geschichte der Künstler im Allgemeinen kennen zu lernen.

Zu gleicher Zeit ist ihm Gelegenheit geboten, aus dem zweiten Abschnitte »die gottesdienstliche Verfassung der Griechen« sich über die Oertlichkeiten des Cultus, sowie über die religiösen Gebräuche und die damit beschäftigten Personen Aufklärung zu verschaffen, eine Beigabe, welche das Buch zum Selbstunterricht sehr brauchbar macht etc.“

Bildniss eines Engländers.

Von Johann Philipp Arnoldi.

HOLBEIN

UND SEINE ZEIT

VON

ALFRED WOLTMANN.

ZWEITER BAND.

EXCURSE, BEILAGEN, VERZEICHNISSE DER WERKE VON HANS
HOLBEIN D. Ä., AMBROSIUS HOLBEIN, HANS HOLBEIN D. J.

ZWEITE UMGEARBEITETE AUFLAGE.

MIT EINEM HOLZSCHNITT.

LEIPZIG,
VERLAG VON F. A. SEEMANN.
1876.

Alle Rechte vorbehalten.



SEP 1943

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Vorwort.

Durch andere wissenschaftliche Verpflichtungen, die Uebernahme einer neuen Lehrthätigkeit an der Universität Prag, die Herausgabe von Waagen's „Kleinen Schriften“, die Vollendung des Buches „Geschichte der deutschen Kunst im Elfaß“, war ich verhindert, den Schlussband des „Holbein“ unmittelbar dem ersten Bande folgen zu lassen. Ich habe die Zwischenzeit indessen zu fortgesetzter Vervollständigung des Materials benutzt. Die Mühe der Umarbeitung war bei diesem Bande nicht geringer als bei dem ersten, auch die Anlage von Verzeichnissen will gelernt sein. Ohne dieselben würde aber die Künstlerbiographie auch nicht als vollständig gelten können, und so durfte der Verfasser, wenn es ihn gleich persönlich mehr interessirt, die Ergebnisse kunstgeschichtlicher Untersuchung in abgerundeter Darstellung auszuprägen, dennoch diesem peinlichen Geschäft des Sammelns und Registrirens nicht aus dem Wege gehen.

Die Excurse enthalten nur einige Ausführungen, die im Texte selbst schleppend gewesen wären. In den Beilagen wurden stellenweise die Urkunden nicht vollständig abgedruckt, sondern es genügten Regesten und kurze Hinweisungen, sobald das betreffende urkundliche Material an anderer Stelle dem deutschen Leser leicht zugänglich war. Dies gilt namentlich von den Baseler und Augsburger Urkunden, die in mehreren Jahrgängen der Zahn'schen „Jahrbücher für Kunstwissenschaft“ größtentheils von E. His musterhaft veröffentlicht worden sind. — Die Auszüge aus älteren Katalogen haben eine Vermehrung erfahren.

Für das Verzeichniß der Werke ist das Princip beibehalten worden, die Gemälde und die Zeichnungen nicht zu trennen, und sie nach den Orten der jetzigen Aufbewahrung in alphabetischer Folge zu geben. Nur sind jetzt die einzelnen Meister aus der Familie Holbein geschieden worden, und bei jedem von ihnen kehrt also die Ueberficht nach den Orten wieder. Mir schien bei diesen Künstlern eine solche Anordnung

praktisch, und sie war statthaft, da die meisten Werke in festen Händen sind, und nur wenige einen Wechsel des Ortes erfahren werden. Eine chronologische Anordnung wäre in strenger Form nicht ohne Willkürlichkeit möglich gewesen, und so weit die Uebersicht nach der Zeitfolge erreichbar ist, gibt sie der Text. Eine Anordnung nach den Gegenständen schien ebenfalls nicht empfehlenswerth, weil theils Bildnisse, theils complicirte, aus mehreren Stücken bestehende Kirchenbilder überwiegen.

Die Beschreibung ist jedesmal so knapp, wie die Schilderung des Werkes im ersten Bande, auf den stets verwiesen ist, es gestattet. Die Zahl der zweifelhaften Arbeiten ist den echten und feststehenden gegenüber nicht groß. Es ist stets angegeben worden, wenn ein Kunstwerk als Product des betreffenden Meisters durch Sachkundige anfechtbar erscheint. Unter jedem Künstler sind die Gemälde und Zeichnungen mit fortlaufender Nummer versehen worden. Ohne Nummer wurden dagegen solche Werke an betreffender Stelle eingereiht, die der Verfasser verwirft, bei welchen ihm aber eine Erwähnung, eine Motivirung seines Urtheils angebracht schien. Wenn der Verfasser eins der vorkommenden Stücke nicht selbst gesehen hat, was indess nur selten der Fall ist, so wurde dies ausdrücklich angegeben.

In einer Klammer werden meist die Nummern der betreffenden Sammlungen mitgetheilt. Leider besteht vielfach die Gewohnheit, die Nummern in öffentlichen Sammlungen fortwährend zu ändern, obwohl dies nur bei vollständiger Reorganisation eines Museums gerechtfertigt wäre und obwohl auf dem kunsthwissenschaftlichen Congress in Wien (1873) eine Mißbilligung dieses gegen die Wissenschaft rücksichtslosen Verfahrens erfolgt ist. So kam während des Druckes eine neue, in mehreren Nummern abweichende Auflage des Katalogs der Baseler Sammlung heraus, die nicht mehr benutzt werden konnte.

Das Verzeichniss enthält dem Text gegenüber auch einiges Neue, das Beachtung verdient, wie die zwei Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren 118 und 244.

Konnte bei den Verzeichnissen der Holzschnitte Passavant's Ordnung nicht mehr beibehalten werden, weil die Abweichungen ihm gegenüber zu zahlreich sind, so wurde dafür eine Uebersicht nach der Folge seiner Nummern hinzugefügt. Diese Verzeichnisse waren mir eine besonders schwere Aufgabe. Seit acht Jahren lebe ich an Orten, deren literarische Hilfsmittel unzureichend sind, ich habe ferner in Prag keine öffentliche

Kupferstichsammlung zur Verfügung. Solche Hindernisse können durch stets wiederkehrende wissenschaftliche Reisen nicht ausgeglichen werden. Hätte ich eine Bibliothek, wie die Münchener, statt, wie geschehen ist einigermassen für die Correctur, zusammenhängend für die Arbeit selbst benutzen können, so hätten sich wohl noch andere Resultate erzielen lassen.

Bei den Literaturangaben für die Bücherholzschnitte kam es zunächst darauf an, das erste Buch, in dem sie erschienen, das Werk, für welches die einzelnen Blätter gemacht waren, zu ermitteln. Das liess sich oft, doch nicht immer erreichen. Bei der Aufzählung anderer Bücher, in denen sie vorkommen, war eine absolute Vollständigkeit nicht beabsichtigt. Auf die Zuverlässigkeit der Angaben wurde mehr Gewicht gelegt.

Für diese Literaturangaben danke ich Herrn L. Rosenthal, Antiquar in München, mehrere dankenswerthe Notizen. Neue Auskunft über Arbeiten Holbein's in England hat mir Herr W. Mitchell in London in freundlichster Bereitwilligkeit ertheilt. Zugleich mit ihnen danke ich allen den wissenschaftlichen Freunden und den Vorständen öffentlicher Sammlungen, die mir Fragen beantwortet und nützliche Winke gegeben. Ihre Zahl ist zu gross, als dass ich Einzelne nennen könnte.

Am Schluss des Vorworts sei mir noch eine Bemerkung anderer Art erlaubt, die vielleicht hier nicht ganz ungehört verhallt. Die Erhaltung der Werke, welche wir von den Holbein besitzen, muss dem, der aus dem Studium dieser Künstler sich eine Lebensaufgabe gemacht hat, am Herzen liegen. Mit Beforgnis sehe ich vieles von dem Wichtigsten, namentlich die getuschten Federzeichnungen, gefährdet. Das gilt in erster Linie von dem Orte, welcher für das Studium H. Holbein's des Jüngeren das umfangreichste Material enthält, von Basel. Wenn hier Zeichnungen in solcher Technik auch fernerhin dauernd dem Licht ausgesetzt bleiben, ist ihr allmähliches, aber entschiedenes Verblässen unvermeidlich. Es ist unumgänglich nothwendig, dass hier Vorsichtsmaassregeln getroffen werden, wie sie M. Thausing in seinem Vortrage über Conservirung von Zeichnungen auf dem kunstwissenschaftlichen Congress empfohlen hat. Falls sie nicht in Mappen liegen, muss man sie, wie das in der „Salle des boites“ im Louvre der Fall ist, einzeln in Holzkästen verschliessen, deren Deckel nur an bestimmten Tagen auf wenige Stunden entfernt werden. Im Louvre geschieht dies nur einmal

in der Woche. In Basel würden vielleicht wöchentlich zweimal je zwei Stunden genügen. Für Solche, die specielle Studienzwecke verfolgen, kann man gelegentlich eine Ausnahme machen. Dem größeren Publicum leistet für gewöhnlich die betreffende Braun'sche Photographie auf der Aussenseite jedes Deckels dieselben Dienste. Die Mitwelt muß auf einen Theil des Genusses, der Nachwelt zuliebe und aus Ehrfurcht vor jenen Schöpfungen, deren Dauer zu wünschen ist, verzichten. Vielleicht bewirken diese Worte, daß man an maßgebender Stelle der Frage die wünschenswerthe Aufmerksamkeit schenkt, und vielleicht erleichtern sie dem gewissenhaften und fachkundigen Vorstände der Sammlung die Durchführung dieser unaufschiebbaren Maßregel.

Neapel, September 1876.

Alfred Woltmann.

I n h a l t.

	Seite
Excuse.	
I. Die Augsburger Fälschungen	3
II. Der Vater Hans Holbein's des Jüngeren	7
III. Ueber Bildnisse des Erasmus:	
a. Die Porträts des Erasmus und des Petrus Aegidius von Quintin Massys	9
b. Bildnisse des Erasmus von Holbein um das Jahr 1530	15
IV. Der Termin von Holbein's erster Reise nach England	16
V. Bildnisse Heinrich's VIII. und der Anna Boleyn	18
Beilagen.	
I. Urkundliches aus Augsburg:	
1. Handwerksbuch der Maler	25
2. Bürgerbuch und Steuerbücher	25
3. Urkunden aus Oberschönefeld	25
4. Ablass Innocenz' VIII. für das Katharinenkloster	26
5. Aus den Annalen des Katharinenklosters (Original und Fälschung)	27
6. Rechnungen von St. Moriz	30
II. Urkundliches aus Basel, Luzern und Bern:	
A. Basel (Regeften)	31
B. Luzern (dsagl.)	33
C. Bern. Testament Sigmund Holbein's	33
III. Urkundliches aus England:	
A. Ueber die Brautportäts	36
B. Haushaltsrechnungen des Königs	38
C. Neujahrsgefchenke	41
D. Subsidienrolle der City	42
E. Holbein's Testament	42
IV. Aus den Notizen des Dr. L. Iselin	43
V. Auszüge aus Katalogen und Inventaren:	
A. Amerbach'sches Inventar	44
B. Imhof'sches Inventar	48
C. Manuscript des Rem. Fefch	48
D. Katalog Karl's I. von England	51

	Seite
E. Sandrart'sche Kunktkammer	55
F. Holländische Auktionskataloge	56
Verzeichniss der Werke.	
I. Hans Holbein der Aeltere. Gemälde und Zeichnungen	61
II. Ambrosius Holbein. Gemälde und Zeichnungen	92
III. Hans Holbein der Jüngere. Gemälde und Zeichnungen	96
IV. Bildnisse der Maler aus der Familie Holbein	166
V. Holzschnittwerk Hans Holbein's des Jüngeren	169
VI. Holzschnittwerk des Ambrosius Holbein	205
VII. Uebersicht der Holzschnitte nach Passavant	215
Register	223

Illustration als Titelbild:

Hans Holbein d. J., Bildniss eines Engländers, Berliner Museum.

Verzeichniss der Werke Nr. 122.

EXCURSE.

I. Die Augsburger Fälschungen.

Die Geschichte des älteren Hans Holbein und seiner Werke, die Anfänge des jüngeren Hans Holbein liegen jetzt klar und durchsichtig vor uns, es ist aber für die wissenschaftliche Forschung erst nach Irrthümern und Umwegen möglich geworden, zu den jetzigen Resultaten zu kommen. Eine beklagenswerthe Verwirrung war durch gewissenlose Fälschungen angerichtet worden, durch welche die Kunsthistoriker seit Waagen und Passavant getäuscht wurden. Der Urheber dieser Fälschungen war der 1870 verstorbene Conservator der Augsburger Galerie, A. Eigner, der sie ohne jede Absicht materiellen Gewinnes und persönlichen Vortheils unternommen, nur um fixe Ideen, die er sich gebildet, auch Anderen glaublich zu machen. Er war der Ansicht, daß die Arbeiten des älteren Hans Holbein in Augsburg nicht diesem allein, sondern drei Künstlern gleichen Namens in ebensoviele Generationen angehörten. Es wurde ein „Großvater Hans Holbein“, der Maler gewesen sei, erfunden, dem berühmten jüngeren Hans Holbein wurde eine Reihe von Jugendwerken angedichtet, und diesen zu Liebe dann sein Geburtsjahr zurückdatirt.

Die Fälschungen, welche die Grundlage für den neuerfundenen Großvater Hans Holbein bildeten, den dann Passavant (Kunstblatt 1846 S. 182) in die Kunstgeschichte einführte, habe ich selbst in der ersten Auflage dieses Buches im Zusammenhange aufgedeckt. Die Augsburger Steuerbücher lehrten, daß der Vater des älteren Holbein Michel geheißen und Lederer gewesen; die Inschrift auf einem Madonnenbilde, früher im Besitze von Herrn Sann in Mergenthau, jetzt im Maximiliansmuseum zu Augsburg, welche einen Hans Holbein civis augustanus im Jahre 1459 als Urheber nannte, der nicht der „Vater Holbein“ gewesen sein konnte, erschien mir als gefälscht. Ich habe in der ersten Auflage dieses Buches, I, S. 64. f, dafür den Beweis angetreten, dessen Wiederholung überflüssig geworden ist. Endlich deckte ich die Fälschung der Auszüge aus den Annalen des Augsburger Katharinenklosters auf, welche Waagen von Eigner erhalten hatte, und die dann von ihm, von Passavant,

benutzt worden waren. Dem Original, das angeblich nach München gekommen und da nicht aufzufinden war, kam ich endlich in der bischöflichen Bibliothek zu Augsburg auf die Spur. Es bewies, daß bei dem Auszuge gewisse Änderungen vorgenommen, namentlich Malernamen, hineingesetzt waren, die das Original nicht enthielt, und zwar in künstlich nachgeahmter alter Sprache und Orthographie. Unten, in Beilage I, 5, sind der Originaltext und die Fälschung einander gegenübergestellt. Die Eigner'sche Abschrift, die aus Waagen's Nachlaß in meinen Besitz gekommen, enthält außerdem folgende Zusätze: „Dieses ist die wörtliche Abschrift der Excerpte, welche mir der leider seit einem Jahr erst verschiedene Dr. von Ahorner zukommen liefs. Es ist durchaus von keinem Sohn Holbein etwas in diesen Annalen erwähnt, wie Sie aus dieser Abschrift ersehen können. Weitere Quellen über diese Bilder habe ich trotz meines häufigen Suchens nicht auffinden können. Aber ich habe weitere Nachrichten aus den hiesigen Ueberlieferungen über die Familie Holbein nachzutragen, welche Ihrer Benützung übergeben werden. Die Familie Holbein lebte schon seit dem Jahre 1286 in dem bürgerlichen Verbands zu Augsburg, wie dies aus dem Bürgerbuche hervorgeht, worin alle Diejenigen aufgezeichnet stehen, welche seit dieser Zeit das Bürgerrecht gratis erlangt oder gekauft haben. Nach den Steuerbüchern des 15. Jahrhunderts wohnte der Maler Holbein hier unweit des Zeughauses, allwo er ein Haus besaß und sich mit einer Burgkmair, einer Tochter des alten Malers Burgkmair, verheiratete, und welcher Ehe ein Sohn entsprossen um's Jahr 1450, der den Namen seines Vaters Hans erhielt, und welchem später 1495 ein Sohn, der nachmalige englische Hofmaler, geboren wurde u. f. w. Selbst die spätere Fälschung des Geburtsjahres, für welche nachher die Inschrift eines Gemäldes in Augsburg sorgte, war hier also schon vorbereitet.

Nachdem ich diese Fälschungen durchschaut hatte, wäre es allerdings meine Sache gewesen, consequent weiter zu gehen und auch die Fälschung des Geburtsjahres einzusehen, statt ihr zum Opfer zu fallen. Ich kann keinen Grund zur Entschuldigung anführen, als die Unerfahrenheit eines Anfängers. Noch ehe mir das Aufdecken der Annalenfälschungen gelungen war, hatte ich die Inschrift auf dem Bilde der heiligen Anna selbdritt von 1512 in der Augsburger Galerie (*Iussu venerabilis pietisque matris Veronicæ Welser Hans Holbain Augustanus ætatis suæ XVII.*) arglos als wissenschaftliches Material verworthen. Ich interpellirte Eigner selbst in Augsburg, als ich den richtigen Text der Annalen gefunden, und er wußte sich so sehr den Schein naiver Treuerzigkeit zu geben, daß mir noch möglich schien, er sei in dieser Sache selbst der unschuldige Getäuschte gewesen.

Leise Zweifel gegen die Echtheit der Inschrift *Iussu venerabilis* u. f. w. waren gelegentlich geäußert worden, der erste entschiedene An-

griff erfolgte dann von Herman Grimm in der kleinen Schrift: »Holbein's Geburtsjahr«, Berlin 1867. Er legte dar, daß ich die Grundlagen, auf welchen das bisher überlieferte Geburtsjahr 1498 beruhte, unterschätzt hatte, daß meine Lesart der Jahreszahl auf dem Bildnisse von Hans und Ambrosius Holbein, welches das Titelblatt des ersten Bandes bildet (1509 statt 1511) nicht statthaft sei. Aber die Augsburger Inschrift kannte er nicht aus eigener Anschauung, so wurde gegen sie nur ein Verdacht ausgesprochen, ohne daß derselbe genauer begründet worden wäre.

Seit dieser Zeit wurde die Echtheitsfrage öfters von Seiten der Fachgenossen erörtert, z. B. brieflich und mündlich zwischen A. von Zahn, E. His und mir. Wir waren der Ueberzeugung, daß hier nur eine Untersuchung der Inschrift selbst zum Ziele führen könne. Ich sprach die Nothwendigkeit einer solchen aus in einem Aufsatz: »Die Augsburger Inschrift und die Jugendwerke Hans Holbein's«, welcher in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft B. IV. erschien, veranlaßt durch einen Aufsatz im III. Bande dieser Zeitschrift von Wilhelm Schmidt: »Ein paar Worte über die Holbeinfrage.« Dieser behandelte die Sache in weit gründlicherer Weise, mit vollständigerer Kenntniß des Materials und mit viel schärferem, kritischem Sinne, als bisher geschehen war. Als er die Form der Buchstaben anfocht, namentlich der Majuskel U, konnte ich freilich noch darlegen, daß die vorgebrachten Gründe nicht stichhaltig seien; auch wurde gegen den lateinischen Wortlaut der Inschrift jetzt ebenfowenig etwas vorgebracht wie früher. Aber desto wichtiger war, wie ich erst später einsehen lernte, die Untersuchung von Schmidt nach einer anderen Seite hin, der kunstkritischen. Er wies den bisher geleugneten künstlerischen Zusammenhang zwischen den früheren Bildern des älteren Holbein und den Bildern seit 1512 nach. Damit war der Standpunkt gewonnen, von welchem später, sobald die Fälschung wirklich aufgedeckt war, die Reconstruction dieser Partie der Holbein-Forschung in Angriff genommen werden könnte.

Als der Conservator Eigner im November 1870 gestorben war, konnte endlich die Prüfung der Inschrift selbst stattfinden. Herr E. His benutzte eine Reise im Juni 1871, um in Augsburg diese Untersuchung von dem neuen Conservator der Galerie, Herrn von Huber, zu erbitten, der sofort dazu bereit war. Das Betupfen mit reinem Terpentinöl reichte hin, um die Schrift ohne Schwierigkeit soweit aufzulösen, daß sie sich mit dem Finger wegwischen liefs. Unter der weißen Uebermalung beider Seiten des Buches, in welchem die Inschrift gestanden, kam der ursprüngliche Grund zum Vorschein, mit Rissen überdeckt, mit einer ganz anderen Schrift, welche mit der obenstehenden nichts gemein hatte, jedenfalls in der letzten Zeile rechts Buchstaben enthielt und keine Zahl. Der Risse halber ist sie nicht lesbar, hat aber auch wahrscheinlich keinen bedeutungsvollen Inhalt.

In der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 1. Juli gab ich unter dem Titel »Enthüllung über die Augsburger Holbein-Inschrift« hiervon Nachricht auf Grund der mir von Herrn His wie Herrn E. von Huber gemachten Mittheilungen. Ein Protokoll war von den bei der Untersuchung Anwesenden aufgenommen worden. Herr Dr. His veröffentlichte selbst einen Bericht über die Sache in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, IV, S. 220. Herr von Huber schrieb mir damals: »Da Sie schon früher eine solche Untersuchung in einer öffentlichen Besprechung wie in einem an mich gerichteten Brief anregten und wünschten, konnte ich mich um so weniger dem Ersuchen des Herrn His-Heusler entgegenstellen, und nahm die Untersuchung in Gegenwart des genannten Herrn und Freund Sefar's vor. In dem festen Glauben, daß höchstens starke Sprünge und Undeutlichkeiten sich ergeben könnten, waren wir im höchsten Grade überrascht und bestürzt, daß sich zweifellos die Unechtheit der besagten Schrift, und sogar Spuren von jedenfalls ganz verschiedenen Buchstaben wie das bisher durchschimmernde Roth als Linien der Schriftumfassung herausstellten. Im Bestreben nach Wahrheit und Offenheit habe ich mit bestem Willen und mir bewußter rechtlicher Handlungsweise diese Untersuchung vorgenommen, bin aber über das Ergebnis tief betrübt. Die letzte Restauration des Bildes fällt in das Jahr 1854, wo, wie Sie wissen, ich noch auf der Münchner Akademie studirte und Sefar bei Quaglio daselbst arbeitete, indem wir uns beide erst einige Jahre später dem Restaurationsfache widmeten, weshalb wir, mit den früheren Vorgängen und Zuständen des Bildes ganz unbekannt, durch den jetzigen Vorfall wie durch einen Blitzstrahl aus heiterem Himmel betroffen wurden.«

Nicht minder war ich selbst durch dies Ergebnis betroffen. Kurz zuvor hatte ich noch, wie erwähnt worden, die Inschrift unter Zuhilfenahme paläographischen Materials vertheidigt, dem verstorbenen Eigner hatte ich einen Nachruf gewidmet, in welchem von seinen Verdiensten um die Augsburger Galerie, seiner Wirksamkeit als Restaurator, seinem aufrichtigen, treuherzigen Wesen, seiner warmen Begeisterung für die Kunst die Rede war. Bald aber trat für mich das Unangenehme dieser Erfahrung zurück gegen das Gefühl der endlich gewonnenen Klarheit und der Befreiung von fortwährenden Zweifeln. Hatte ich gefehlt, indem ich mich durch diese Fälschung bethören liefs, so suchte ich dies nach Kräften wieder gut zu machen durch neue Arbeit auf dem Gebiete der Holbein-Forschung, durch unumwundenes Annehmen der Resultate, welche diese Enthüllung im Zusammenhange mit der Schmidt'schen Kritik lieferte, und dazu habe ich dann in der zweiten Auflage dieses Buches die erwünschte Gelegenheit gefunden.

II. Der Vater Hans Holbein's des Jüngeren.

Dafs Hans Holbein der Aeltere und Hans Holbein der Jüngere im Verhältnifs von Vater und Sohn zueinander stehen, ist eine Thatfache, an der früher nie gezweifelt worden ist, bis Herman Grimm in seiner Zeitschrift »Ueber Künstler und Kunstwerke«, II. S. 233, den Versuch gemacht hat, dem jüngeren Holbein einen neuen Vater zu verschaffen. Er geht von der Band I, S. 482 erwähnten Supplik des Juweliers Philipp Holbein in Augsburg, Enkel von unserem Meister, aus, welche von Hegner in seinem Buche über Holbein (S. 31) mitgetheilt wird: »Eine Supplication von 1611, Philipp Holbeins, Kaiserlichen Hofjuwelirs und Bürgers in Augsburg, bei dem Kaiser Matthias um Confirmir- und Besserung seines uralten adelichen Wappens, worin ihm auch gnädiglich willfahret wurde durch einen den 1. October 1612 verliehenen Adel- und Wappenbrief.« Ihr Anfang lautet: »Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie dafs meine lieben Vorältern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt aufser Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allwegen, auch noch ehe und zuvorn die Schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als aufserhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführt und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich meines Uranherrn Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri, sein Sohn Ambrosi meines Grosfvaters Vater zu Basel in vornemmen Diensten und Aemtern, mein rechter Ahnherr Johann in der Malhrey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Mahler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel viel Stück, unter welchen sonder Zweifel das uralt Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werden) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbain von Basel, weyland Kaifer Carl V. und Ferdinand, chrifteligen Gedächtnifs in Kriegswesen und in anderm Werk. Ich für meine Person aber nun in die acht und zwanzig Jahre« . . . (Hier endigt Hegner's Mittheilung.)

Den Umstand, dafs hier unserm Meister ein Ambrosius zum Vater gegeben ist, und dafs in der That vor Sandrart Hans Holbein der Aeltere niemals ausdrücklich als der Vater des jüngeren Hans Holbein genannt wird, hatte H. Grimm zu einem Spiel mit Hypothesen benützt. Ich habe seinen Behauptungen bereits in der ersten Auflage kurz widersprochen.

Ausführlich und eingehend hat dieselben darauf E. His, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, I, S. 185 widerlegt. Nach Sigmund Holbein's Testament war Hans Holbein der Jüngere sein Bruderfohn und nach den Augsburger Steuerbüchern Hans der Aeltere sein Bruder; wollte man nun auch die Möglichkeit zugeben, Sigmund habe noch einen Bruder Namens Ambrosius gehabt, so müßte jedenfalls dieser auch Maler gewesen sein, denn daß der Vater des jüngsten Hans Holbein Maler war, das sagt nicht nur Iselin gegen Ende des 16. Jahrhunderts, sondern auch schon eine Bafeler Urkunde des Jahres 1526. Der Ambrosius jener Supplik wird aber genannt als ein Mann »in vornehmen Diensten und Aemtern« zu Basel. Möglich, daß der kaiserliche Juwelier wirklich in der älteren Geschichte seiner Familie wenig orientirt war, was um so denkbarer sein könnte, als sein berühmter Großvater von den Seinigen entfernt lebte. Noch wahrscheinlicher aber, daß der adelsfüchtige Mann, um seine Abstammung von einer Augsburger Handwerkerfamilie zu verbergen, geffentlich diese Confusion in seinen Stammbaum brachte, und sich einen Mann in vornehmen Aemtern zum Urgroßvater ausfann, für den er einen in der Familie gebräuchlichen Vornamen fand. Von Hans Holbein's urkundlich beglaubigter Herkunft aus Augsburg sagt er kein Wort, obwohl er selbst ein dortiger Bürger war, sondern macht seine Familie zu einem über 200 Jahre alten schweizer Geschlecht, und setzt sich zum Ahnherrn einen Jacob Holbein in »der Stadt Uri«, offenbar weil der Canton Uri ein ganz ähnliches Wappen wie die Familie Holbein, nämlich einen Ochsenkopf, führt.

Die eben erwähnte Urkunde, durch welche bewiesen wird, daß der Vater unfres Meisters Maler war, ist das Schreiben des Rathes von Basel an den Rath von Isenheim in Sachen der Werkzeuge u. f. w., die Holbein's Vater, als er »vergangeren Jahren« dort gemalt, zurückgelassen, die darauf der Sohn noch bei seinen Lebzeiten in seinem Auftrage, dann auch nach seinem Tode als sein Erbe, zurückgefordert, aber vergebens, bis sie endlich im Bauernaufstand von 1525 abhanden kamen. Schon früher durfte man nicht daran zweifeln, daß der hier erwähnte Vater wirklich Hans Holbein der Aeltere gewesen, denn die Zeit von dessen Ende, 1524, trifft ja genau zu. Jetzt haben wir aus den Augsburger Gerichtsbüchern aber nun wirklich eine Nachricht, welche beweist, daß Hans Holbein der Aeltere in Isenheim beschäftigt war, so daß es endlich wohl an jeder Hinterthüre fehlt, durch welche diese grundlose Hypothese eingeschleppt werden könnte. — Die eben erwähnten urkundlichen Belege: Bd. I. S. 97 ff., Bd. II. Beilagen.

III. Ueber Bildnisse des Erasmus.

a. Die Portraits des Erasmus und des Petrus Aegidius von Quintin Massys.

Durch einen sonderbaren Zufall sind ein 1523 gemaltes Porträt des Erasmus von Holbein und ein Bildniß des Petrus Aegidius von Quintin Massys in der Sammlung zu Longford Castle vereinigt, ja sie kamen sogar schon im vorigen Jahrhundert, beide dem Holbein zugeschrieben, zusammen vor. Sie nehmen sich nicht wie Seitenstücke aus, aber sie haben die gleiche Gröfse, und so kam es, daß mehrere Gelehrte meinten, das Porträt des Erasmus müsse ebenfalls von Quintin sein, der ihn und Aegidius im Jahre 1517 auf einer Doppeltafel zum Geschenk für Thomas Morus gemalt hatte. Diese Annahme finden wir bei Hegner, der freilich die Bilder nicht gesehen hatte (S. 141); bei Chatto (a Treatise on Wood Engraving, S. 448 Anm.); selbst Walpole (Anecdotes of painting, Ausgabe von Wornum, I, S. 69) zweifelte schon an Holbein's Urheberchaft, und neuerdings waren Otto Mündler, Wornum, anfangs auch ich selbst geneigt, in diesen Bildern die Doppeltafel des Massys zu sehen.

Aber das Bild des Erasmus steht als Holbein fest, die Bezeichnung und Datirung sind echt, Holbein's Studien zu den Händen, vereinigt mit Handstudien für sein zweites, gleichzeitiges Porträt des schreibenden Erasmus, befinden sich in Paris. Endlich aber stimmt das Bild in Longford Castle auch gar nicht einmal mit der Beschreibung des von Quintin gemalten Porträts in dem gleichzeitigen Briefe.

Waagen (Treasures IV, S. 356) hatte über die künstlerische Qualität des Gemäldes treffend geurtheilt, indem er sagte, dieses sei unter den Bildnissen des Erasmus von Holbein an Lebendigkeit und Naturwahrheit wohl das vorzüglichste. Aber Waagen liefs auch noch den Aegidius als Holbein gelten, der wirklich zu jener Doppeltafel von Quintin Massys gehört. Ueber diese wird in der Correspondenz des Erasmus sehr ausführlich gehandelt, vielleicht kein anderes Werk der nordischen Kunst jener Zeit ist in solchem Grade von der gleichzeitigen Literatur berücksichtigt worden. Im Frühjahr 1517 hatte Erasmus in Privatgeschäften eine kurze Reise nach England gemacht¹⁾; der erste Brief an Morus nach

1) Erasmi opera, ed. Clericus. III. S. 268. | quoddam adissem negotium . . . An Pirk-
•Proximo vere cum Angliam ob privatum heimer. 2. Nov. 1517. — Nicolaus Sagun-

der Rückkehr, in welchem er den Verlauf der stürmischen Ueberfahrt am 1. Mai erzählt¹⁾, enthält schon folgende Mittheilung: »Petrus Aegidius und ich werden auf derselben Tafel gemalt; die wollen wir dir in Kurzem zum Geschenk senden. Es traf sich aber leider, daß ich bei meiner Rückkehr den Petrus ernstlich und nicht ohne Gefahr an einer Krankheit, von welcher er noch immer nicht ganz hergestellt ist, leidend fand. Ich selbst war so ziemlich wohl, aber mein Arzt — ich weiß nicht wie er darauf verfiel — hieß mich ein paar Pillen zum Purgiren einnehmen, und was er zu rathen thöricht genug war, war ich noch thörichter zu thun. Mein Bild war schon begonnen, aber als ich die Pillen genommen und dann zum Maler kam, meinte der, es sei ja gar nicht mehr dasselbe Gesicht. Drum ist das Bild auf ein paar Tage verschoben worden, bis ich wieder etwas munterer bin.« Morus antwortet hierauf den 16. Juli²⁾: »Wie begierig ich die Tafel erwarte, die mir dein und unseres Petrus Bildniß bringen soll, kannst du gar nicht glauben. Wie verwünsche ich jene Krankheit, welche die Erfüllung meiner Wünsche so lange hinauschiebt.« Dann steht in einem Briefe des Erasmus an Aegidius³⁾: »Dränge den Quintin, daß er fertig macht, sobald das geschehen, werde ich kommen und mit dir überlegen, wie wir es passend und sicher nach England schicken, und wir können dann zugleich den Quintin befriedigen.« Der Brief ist »Anno 1518« datirt, daß dies aber falsch ist, und er 1517, bald nach dem vorigen, geschrieben worden, geht aus dem ganzen Inhalt hervor, auch daraus, daß die 1517 spielende literarische Fehde mit Faber erwähnt wird. Am 8. September dieses Jahres kann Erasmus endlich ein herzliches Billet an Morus richten, das so beginnt: »Da schicke ich dir die Tafeln, damit wir immer bei dir sein mögen, auch wenn wir einmal nicht mehr sind. Die Kosten hat zur Hälfte Petrus, zur Hälfte ich getragen. Nicht, daß diese nicht jeder von uns gern ganz bezahlt hätte, sondern damit das Geschenk ein gemeinfames von uns beiden sei.« Etwas später, den 16. September⁴⁾, schrieb er dem Freunde: »Ich habe mich dir durch Petrus Cocles gesandt, der deswegen den Umweg über Calais gemacht hat. Du brauchst ihm nichts zu schenken, als etwa zehn oder zwölf Groschen für die Reise-Ausgaben. Für alles Uebrige haben wir geforgt⁵⁾. Den 27. September⁶⁾ meldet Erasmus dann auch dem

dinus, Secretär des venetianischen Gesandten, an Marcus Mufurus, ebenda 1601 f. »*Erasmus enim saepe convenimus, qui accersitus (ut arbitror) ab hoc divinissimo rege . . . nuperrimè huc accessit.*« Mehrere Briefe, welche dieser Reise zu widersprechen scheinen, sind unrichtig datirt.

1) S. 287

2) S. 1615, Anhang.

3) S. 384.

4) S. 1631.

5) Morus befand sich gerade zu Calais, das damals englisch war, im königlichen Auftrag, um eine staatsrechtliche Verhandlung zu leiten. Petrus Cocles (oder Unoculus, der Einäugige) war Famulus und häufig Bote des Erasmus.

6) S. 1634.

Aegidius: »Der Einäugige ist unter glücklichen Auspicien mit unfern Bildern nach England gereist; wenn Morus in Calais ist, wird er unfere Porträte schon haben«. Und in der That antwortet auch More schon den 6. October von Calais: »Mein theuerster Petrus unferr Erasmus schreibe ich gleichfalls und schicke dir den Brief offen, du kannst ihn selbst versiegeln. Nichts was ihm geschrieben ist, braucht verschlossen zu dir zu kommen. Ein paar Verschen, die ich auf das Bild gemacht, und die eben so schlecht sind, als dieses gut ist, schreibe ich dir nieder. Scheinen sie dir werth, so theile sie dem Erasmus mit, wo nicht, wirf sie in's Feuer.«

Es kommen nun zwei Gedichte mit dieser Ueberschrift:

»Verse auf die Doppeltafel, in welcher Erasmus und Petrus Aegidius durch den trefflichen Künftler Quintin gemeinschaftlich dargestellt sind, und zwar so, daß Erasmus seine Paraphrase auf den Brief an die Römer beginnt, und die neben ihm gemalten Bücher ihre Titel zeigen, Petrus aber einen Brief hält, mit der an ihn gerichteten Adresse von Morus' Hand, die der Maler gleichfalls nachgebildet.«

Die Tafel spricht:

Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,
 Erasmum tantos Aegidiumque fero.
 Morus ab his dolet esse loco, conjunctus amore,
 Tam prope quam quisquam vix queat esse sibi.
 Sic desiderio est consultum absentis, ut horum
 Reddat amans animum littera, corpus ego.

Ich, Morus selbst, spreche:

„Tu quoque adspicis, agnitos opinor
 Ex vultu tibi, si prius vel unquam
 Visos, sin minus indicabit altrum
 Ipsi littera scripta, nomen alter,
 Ne sis nescius ecce scribit ipse,
 Quanquam is qui siet, ut taceret ipse
 Inscripti poterant docere libri,
 Toto qui celebres leguntur orbe.
 Quintine o veteris novator artis,
 Magno non minor artifex Apelle,
 Mire composito potens colore
 Vitam adfingere mortuis figuris;
 Hei cur effigies labore tanto,
 Factas tam bene, talium virorum,
 Quales prisca tulere secla raros,
 Quales tempora nostra rariores,
 Quales haud scio post futura an ullos,
 Te iuvat fragili indidisse ligno,
 Dandas materiae fideliori,
 Quae servare datas queat perennes?
 O si sic, poteras tuaeque famae et
 Votis consuluisse posterorum.

Nam si secula, quae sequentur, ullum
 Servabunt studium artium bonarum,
 Nec Mars horridus obteret Minervam,
 Quanti hanc posteritas emat tabellam?"

Morus fährt dann in einer Nachschrift fort: »Mein Petrus, unfer Quintin, hat Alles wunderbar ausgedrückt, besonders aber scheint er einen wunderbaren Fälscher abgeben zu können; denn so hat er die Aufschrift meines Briefes an dich nachgeahmt, daß ich es selbst nicht zum zweiten Mal so machen könnte. Drum, wenn nicht er etwa zu seinem oder du zu deinem Gebrauch den Brief behalten willst, schicke ihn, bitte, mir zurück. Er wird das Wunder verdoppeln, wenn er neben das Bild gehalten wird. Ist er nicht mehr vorhanden, oder braucht ihr ihn, nun so will ich versuchen, den Nachahmer meiner Hand wieder meinerseits nachzuahmen«.

Darüber, daß wir in dem Bilde des Aegidius zu Longford Castle das von Quintin gemalte und in der Correspondenz besprochene Gemälde vor uns haben, kann kein Zweifel bestehen. Das zeigt zunächst die malerische Behandlung selbst, der klare, etwas in das Röthliche schimmernde Fleishton, dann die ganze Haltung des Dargestellten, die Art, in welcher sein Kopf sich neigt, die eigenthümliche, etwas zu weit getriebene Zierlichkeit der Hände. So treten die Personen in den Geldwechsler-Scenen des Quintin Massys, namentlich in seinem schönen Gemälde im Louvre, auf. Die gleiche Uebereinstimmung zeigt sich in der Behandlung und Anordnung der Nebendinge. Das Gesicht ist schmal und blaß — Aegidius war damals kränklich — zugleich sinnend und interessant. Sein dunkles Haar ist lang; er trägt eine grüne Kappe, schwarzen Rock und grünen Tuchmantel mit großem Pelzkragen, Pelzfutter und Sammtbefatz. Der linke Arm und die rechte Hand ruhen auf einem mit grünem Tuch überzogenen Tische, auf welchem eine Streusandbüchse steht, die Rechte hält ein kleines Buch in gepresstem Lederband, auf welchem der Titel *ANTIBAPBAPOI* steht; in der Linken der besprochene und bewunderte Brief mit der genau nachgebildeten Adresse von Thomas More's Hand, seiner Schrift auf der Holbein'schen Zeichnung zum More'schen Familienbilde in Basel völlig gleich:

V(iro) Il(lus)trissimo Petro
 Egidio Amico charissimo
 Anverpiae ¹⁾

Im Hintergrunde ein Bücherbret mit einem schönen Goldpokal und verschiedenen »Büchern, die ihre Titel zeigen« — wie es im letzten Briefe More's hiefs:

1) Die in der ersten Zeile eingeklammerten Buchstaben nicht mehr erkennbar. Das

letzte Wort könnte auch Anverpiis lauten, doch ist auch dies nicht mehr ganz deutlich.

(P)LVTARCHVS VERSVS

SENECA

Ἀρχονταῖς

SVET...

CVR....

Auch diese Auswahl ist nicht zufällig; zunächst sind es lauter Publicationen des Erasmus, wie das auch die Verse andeuteten. *Plutarchus versus* ist seine Lateinische Uebersetzung von Plutarch's Büchlein „*De ratione dignoscendi adulatorem ab amico*“, das, dem König Heinrich VIII. gewidmet, gerade 1517 in dritter Auflage erschien und diesem Monarchen mit einem Briefe vom 9. September¹⁾ überandt wurde, unter Beifügung einer andern Novität, der an den jungen König Karl von Spanien gerichteten Schrift *de institutione principis*. Dies ist „Ἀρχονταῖς“. Die Seneca-Ausgabe des Erasmus erschien im Herbst 1517 in zweiter Auflage. Die Ausgabe des Curtius kam ebenfalls noch im Herbst dieses Jahres heraus, dem Herzog Ernst von Baiern gewidmet²⁾. Die Ausgabe des Sueton datirt zwar erst vom folgenden Jahre, dafür nennt aber Aegidius in einem Briefe vom 18. Januar 1517 diesen Schriftsteller unter den Büchern, die er eben von Paris bekommen, und fragt den Erasmus, ob er ihn schicken solle³⁾.

Dagegen stimmt das Porträt des Erasmus⁴⁾ mit More's Beschreibung nicht. »Seine Paraphrase über den Römerbrief beginnend« — da würden wir uns Erasmus doch am ehesten mit der Feder in der Hand vorstellen, wie auf den Holbein'schen Bildern in Paris und Basel, und noch deutlicher spricht dafür die Angabe im Gedicht, daß Erasmus selbst seinen Namen schreibe: während im Bilde zwar der Name dasteht, aber nicht von seiner Hand geschrieben. Dabei haben die zwei Bildnisse in Longford Castle, wie schon erwähnt wurde, nicht den Charakter von Gegenstücken, beide Personen blicken nach links, nur Erasmus ist ganz, Aegidius dagegen schwach lebensgroß.

Es fragt sich nun, ob sich nicht auch das von Massys gemalte Erasmus-Porträt aufreiben läßt. Einen glücklichen Einfall hat H. Grimm gehabt, indem er auf ein Bildniß des schreibenden Erasmus in Hampton Court hinwies, das er freilich nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Mr. Wornum's Beschreibung kannte. Mr. Wornum, obwohl er es Holbein zuschreibt, sagt, daß es sehr an Massys erinnere; meine Notizen lauten: »keinesfalls Holbein; entschieden niederländische Arbeit«. Die Büchertitel im Hintergrunde: MOR... NOVVM TESTAMENT... ΑΟΥΚΙΑΝΟΣ... HIERONYMVS, sind recht die Ergänzung zu den Titeln, welche ich auf den Büchern neben Aegidius las; die Moria (das Lob

1) S. 263 fg.

2) Brief an diesen, vom 4. November.
S. 271.

3) S. 1591 (Anhang).

4) Vgl. Bd. I, S. 287.

der Narrheit) ist zuerst 1511, die Lucian-Uebersetzung 1514 erschienen, die lateinische Uebersetzung des Neuen Testaments und die erste Ausgabe des Hieronymus kamen 1516 heraus. Auch die Haltung des Erasmus, der sich nach rechts wendet, ist ganz geeignet, um derjenigen des nach links schauenden Aegidius zu entsprechen; und nur das Gröfßenverhältniß stimmt nicht, indem das Bild in Hampton Court bedeutend kleiner ist. Auch die Behandlung zeigt, dafs dieses Bild nicht Quintin's Original ist, sondern nur eine alte Copie nach der Doppeltafel sein kann. Ja wir kennen sogar das Gegenstück dieser Copie, ein Bildniß des Petrus Aegidius im Museum zu Antwerpen, das dort fälschlich als Erasmus von Holbein hängt und auch von dem berühmten Maler Hendrik Leys irrthümlich seinen verschiedenen Darstellungen des Erasmus zu Grunde gelegt worden ist. Dafs ein Buch in der Hand des Mannes noch von seinem Titel die Buchstaben: ... S. ERAS. R. ... erkennen läßt, war wohl der Grund zu dieser falschen Benennung. Die Höhenmaße differiren etwas, die Breitenmaße sind beinahe gleich ¹⁾, es kann eine Verkleinerung des Bildes in Hampton Court stattgefunden haben. Das Original von dem Erasmusporträt des Quintin Massys fehlt uns also noch immer.

Hinsichtlich der Doppeltafel von Massys hat der oberflächliche belgische Kunttschriftsteller Michiels im vierten Bande seiner *histoire de la peinture flamande*, S. 304, eine neue Verwirrung anzurichten gesucht; er theilt, ohne im Uebrigen von der Correspondenz des Erasmus irgend welche Kenntniß zu haben, die Verse More's auf die Bilder mit, die er einer abgeleiteten Quelle entnommen, liest aber im 18. Verse des zweiten Gedichtes statt *indidisse ligno* „*incidisse*“ und folgert nun, Quintin habe die Porträts in Holz geschnitten. Die Michiels'sche Lesart kommt nirgend vor und ist an der Stelle außerdem metrisch unmöglich, denn *incidisse* ist in der zweiten Sylbe lang, aber der Phaläcische Vers verlangt an dieser Stelle einen Trochäus. Seine große Entdeckung posaunt dann der leichtsinnige Autor mit folgenden Worten aus: „*Faute d'avoir lu ou compris ce morceau, Rathgeber, Immerzeel et Félibien, qui le cite tout entier, ont cru qu'il s'agissait d'un tableau. Pierre Aegidius ne tenait pas non plus à la main comme ils l'ont dit une lettre de Thomas Morus, mais une lettre destinée au chancelier.*“ Herr Michiels kann nämlich nicht genug Latein, um das „*ipsi littera scripta*“ im vierten Verse richtig zu verstehen, und hat die vorhergehende Ueberschrift des ersten Gedichtes, welche die genauere Beschreibung giebt, nie gelesen. Er ist aber naiv genug, sich durch die unmittelbar folgenden Worte selbst ein Urtheil zu sprechen: „*Transcrire des vers, en corriger les épreuves sans en chercher la signification, c'est prodigieux.*“

1) Das Bild in Antwerpen (aus der van Eertborn'schen Sammlung) h. 0,60, br. 0,47, | das in Hampton Court h. 0,50, br. 0,45.

b. Bildnisse des Erasmus von Holbein um das Jahr 1530.

S. 357 des ersten Bandes habe ich das in Parma befindliche Bild des Erasmus von Holbein erwähnt, welches mit der Jahrzahl 1530 bezeichnet ist ¹⁾. In dieselbe Zeit fällt das ganz übereinstimmende, nur kleinere Bildniss in Turin, gleichfalls von Holbein's eigener Hand ²⁾. An jener Stelle habe ich das kleinere Rundbild in Basel, von dem so viele Copien und Wiederholungen vorkommen, in dieselbe Zeit gesetzt. Höchft intereffant ist nun, dafs sich kürzlich eine unerwartete historische Beglaubigung dafür gefunden, dafs Holbein den Erasmus damals gemalt hat. Die Belege finden sich in einer im bischöflichen Archive zu Frauenburg bewahrten Humanisten-Correspondenz und sind von M. Curtze in dem Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst, IX, Sp. 537 ff. veröffentlicht worden. Goelenius, Profeffor der Theologie in Löwen, befaß ein Porträt des Erasmus von Holbein (*ab Joanne Hoelpeyno, artifice in eo genere, ut periti censent, praestantissimo, grafice et ad vivum expressam*). Johannes Dantiscus, damals Bischof von Kulm und Gefandter des Königs von Polen am kaiserlichen Hofe, wünschte, sich dieses Bildniss durch einen Maler in Mecheln copiren zu lassen. Hiervon handelt ein Brief, den Johannes Campensis in Loewen am 16. April 1531 an Dantiscus nach Gent schrieb. Goelenius aber bot diesem gleich Holbein's Original in einem höchft freundschaftlichen und schmeichelhaften Briefe vom 1. Mai zum Geschenk an. Dantiscus erkundigte sich zunächst nach der Entstehungszeit des Bildes, worauf Goelenius antwortete: „*Wie alt Erasmus war, als dies Porträt gemalt wurde, kann ich dir im Augenblick nicht genau sagen, ich werde dir aber in kurzem Nachricht darüber zu verschaffen suchen*.“ Es scheint also, dafs dieses Bild noch zu der älteren Serie der Erasmusbildnisse (aus dem Jahre 1523) gehörte. Aber Dantiscus wollte das Bildniss wieder zurücksenden, ihm schien offenbar ein solches Geschenk ein zu großes Opfer von Seiten des Freundes, und er kleidete wohl diese Ablehnung in die Form, dafs er lieber ein späteres Bildniss des Erasmus zu erhalten suchen würde. Nun antwortet Goelenius am 2. Juni, indem er die Zurücksendung lebhaft bedauert: „*Glücklicherweise bin ich mit Holbein so nahe befreundet*“ ³⁾, *dafs ich von ihm Alles erlangen kann, und so hoffe ich dir demnächst ein in diesem Jahre gemaltes Bildniss vorlegen zu können, du magst dir dann von den beiden das auswählen, das dir am besten gefällt*.“

Ein Porträt des Erasmus von Holbein hat demnach Dantiscus, später Bischof von Ermeland, sicher besessen. Herr M. Curtze macht darauf

1) Vgl. auch das Verz. der Werke.

2) Wie ich überzeugt bin, seit ich es im Jahre 1874 selbst gesehen.

3) Ea mihi est necessitudo cum Hoelpeyno.

aufmerksam, daß die Sammlungen in Ermeland und Westpreußen während des dreißigjährigen Krieges von den Schweden geplündert wurden, die das Meiste nach ihrem Lande schleppten. Man müßte dieses Bildniß also in Schweden suchen oder in Italien, wohin es durch die Königin Christina gebracht sein kann, und in Italien sind in der That zwei Exemplare, die hier in Frage kommen, vorhanden.

Interessant für Holbein's Biographie ist ferner, daß der gelehrte Goelenius von seiner nahen persönlichen Freundschaft mit Holbein spricht, was für dessen Stellung zu den Humanistenkreisen überhaupt einen Wink giebt. Goelenius scheint sogar, wie seine Worte annehmen lassen, mit Holbein, den er wohl bei dessen Durchreise durch die Niederlande kennen gelernt, in Correspondenz gestanden zu haben.

IV. Der Termin von Holbein's erster Reise nach England.

Ueber den Zeitpunkt von Holbein's erster Reise nach England hatte Herman Grimm eine neue Hypothese aufgestellt, die er in der Zeitschrift »Ueber Künstler und Kunstwerke«, II, Heft VII und VIII, und in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, I, S. 67 zu begründen suchte: die Reise habe nicht 1526, sondern schon 1524 stattgefunden. Ich bin dieser Annahme in der ersten Auflage, Bd. II, S. 147 ff., und in den Jahrbüchern, I, S. 192 entgegengetreten, bitte den Leser, der auf die Frage specieller eingehen will, das Material an den genannten Stellen aufzufuchen, und stelle jetzt nur die Hauptresultate kurz zusammen. H. Grimm behauptet, daß in dem Briefe des Thomas Morus vom 18. December 1524 (vgl. Bd. I, S. 316) die von Holbein handelnde Stelle durch ihren Wortlaut beweise, daß der Maler persönlich in England anwesend sei, und dem zu Liebe sucht er darzuthun, daß der Brief von Erasmus an Petrus Aegidius, der Holbein's Reise in den Sommer 1526 versetzt, ein falsches Datum trage.

Morus' Brieffstelle lautet: *Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarat. Quaquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam.* H. Grimm behauptet, der Ausdruck »quam sperarat« beweise, daß Holbein bereits in England anwesend sei; hätte More von dem noch in Basel befindlichen, erst angemeldeten Holbein sprechen wollen, so würde er, nach H. Grimm gesagt haben: »*vereor ne non sentiat Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperat* (oder: *quam tu sperare eum scribis oder scripseras*).«

Richtig ist nur, daß er *sentiat* hätte sagen können, und zwar in beiden Fällen, ob Holbein da war oder nicht, denn nach den Verben des Fürchtens ersetzt der *Conjunctiv* des *Präsens* den *Conjunctiv* des *Futurums*, und so ist die *periphrastische* *Conjugation* nicht nöthig. Aber auch wenn *sentiat* dastände, könnte es nicht gut *sperat* heißen, oder vielmehr gerade *sperat* würde auf das deuten, was H. Grimm aus *sperarat* folgern will, daß Holbein nämlich schon anwesend wäre. Nur in diesem Falle kann ja More wissen, daß Holbein noch hofft, andernfalls weiß er nur, daß Holbein damals, als Erasmus schrieb, gehofft hat. Da aber das Lateinische nicht in dem Maße wie das Deutsche das relative und das absolute *Präsens* vermenget, war in diesem zweiten Falle das *Präteritum* nothwendig. Daß dieses *Präteritum* gerade das *Plusquamperfectum* ist, kommt daher, daß sich More in Holbein's Geist versetzt um die Zeit, in welcher dieser sich enttäuscht fühlen wird, denn alsdann ist für ihn die Handlung des Hoffens eine schon vollendete.

Was Herrn Grimm zu der Behauptung veranlaßt, der Brief von Aegidius vom 29. August 1526 sei falsch datirt und falle vielmehr in das Jahr 1524, ist folgende Stelle: „*De Hieronymi libris concinnandis et Archiepiscopo Cantuariensi transmittendis, opinor tibi fuisse curae.*“ Herr Grimm sagt: „*Erasmus' Erwähnung der von ihm edirten Briefe des Hieronymus macht die Correctur hier am anschaulichsten möglich. Am 4. September 1524 nämlich schreibt er dem Erzbischof von Canterbury, er hoffe, das über-sandte Porträt sei richtig angelangt. . . . dann aber: er habe den Hieronymus erst jetzt senden können, da man des zu frischen Druckes wegen mit dem Einbinden habe warten müssen. Dieser Brief ist richtig datirt (die drei ersten Bände der dem Erzbischof zugeeigneten Briefe des Hieronymus waren im August 1524 herausgekommen), der an Aegidius folglich nach ihm umzudatiren. Setzen wir aber 24 hier statt 26, so stimmt alles auf's vortrefflichste.*“

Gewiß, wenn es nur nicht unrichtig und ganz willkürlich wäre, *libri Hieronymi* ohne Weiteres mit „*Briefe des Hieronymus*“ zu übersetzen, während es ganz allgemein „*Bücher des Hieronymus*“ heißt. Die Herausgabe der Briefe des Hieronymus war allerdings 1524 beendet, aber der Schlussband seiner gesammelten Werke, zu welchem die Briefe nur die drei ersten Bände bilden, erschien 1526. (Panzer VI, S. 242, Nr. 525, S. 253, Nr. 609). In zahlreichen Briefen des Jahres 1526 ist von der Vollendung des ganzen Hieronymus die Rede, und ein Brief an Warham vom 29. Mai 1527 steht zu dem Briefe an Aegidius in nächster Beziehung. Wie er diesen Ende August 1526 fragt: „*Haft du die Bücher des Hieronymus einbinden lassen und dem Erzbischof geschickt?*“ so fragt er Warham später, ob sie richtig angekommen: *Scripti nuper misique Hieronymum inauratum, quae volumina si perlata sunt, vehementer gaudeo.*

Obwohl dies zur Richtigstellung genügt, sei noch auf eine Stelle in

dem Briefe an Aegidius hingewiesen, die zeigt, daß er richtig datirt ist. Erasmus sagt, daß er von dem Bruder des Petrus Aegidius nebst einigen andern Sachen auch das, was von ihrer kleinen Rechnung noch übrig sei (*id quod supererat ratiunculae*) erwarte. Die Erklärung hierfür bietet ein etwas früherer Brief des Erasmus an Aegidius, vom 21. April 1526, welcher beginnt: „*Johannes Frobenius hat mir von Seiten deines Bruders 400 Goldgulden ausgezahlt, den Rest noch nicht*“ (*praeterea nihil*).

Der Termin von Holbein's erster Reise nach England ist also durch einen richtig datirten Brief mit voller Genauigkeit festgestellt. Zu diesem Ergebniss kommt noch hinzu, daß vor 1527 keine Spur von Holbein in England zu finden ist, daß aber dann aus dem genannten Jahre mehrere datirte Arbeiten vorhanden sind, und zwar die Bildnisse von Thomas Morus und von solchen Persönlichkeiten, bei denen Holbein zunächst Beschäftigung finden mußte, sobald er von More empfohlen war.

V. Bildnisse Heinrich's VIII. und der Anna Boleyn.

In England und auswärts werden Holbein noch immer zahlreiche Bildnisse Heinrich's VIII. und seiner früheren Gattinnen zugeschrieben, die nicht von ihm herrühren. Erst um 1536, wie wir Bd. I, S. 403 darge-
gethan, kam Holbein an den königlichen Hof, und so ist es zunächst nicht wahrscheinlich, daß er die Königin Anna Boleyn je gemalt habe. Ein in zahlreichen Copien verbreitetes kleines Brustbild, dessen Original sich im Museum zu Berlin befindet, wurde wegen der Aufschrift ANNA REGINA für Anna Boleyn, gemalt von Holbein, gehalten. Es hat aber nicht die mindeste Aehnlichkeit mit den Werken unseres Meisters und es stellt eine ganz andere Persönlichkeit dar, wie die mit Anna Boleyn's Alter nicht stimmende Datirung „1525 Anno Etatis 22“ beweist, nämlich die 1503 geborene Königin Anna von Ungarn. Leider ist dieses Gesicht fast allen späteren Abbildungen Anna Boleyn's, selbst ihrem Porträt im »Prince's Chamber« der englischen Parlamentshäuser zu Grunde gelegt worden.

Mr. George Scharf, Keeper der englischen National-Porträt-Galerie, welcher diesen Beweis geführt hat ¹⁾, wies aber zugleich einige bisher noch unbekannte wirkliche Bildnisse der Anna Boleyn nach:

1. Ein lebensgroßes Bildniss in Windsor-Castle, auf welchem ein B an der Halskette der Dame hängt. An Schmuckfaden die Initialen des Namens anzubringen, war, wie wir schon öfter erfahren haben, in England

¹⁾ Archaeologia vol. XI. London, 1866., p. 81 ff.

damals gebräuchlich. Die Abgebildete trägt einen französischen Kopfputz, der das Haar sehen läßt. Ihr feines Gesicht zeichnet sich durch markirte Lippen und scharf gezogene, schöne Brauen über dunklen Augen aus.

2. Ein anderes Miniaturbild im Besitz des Mr. Charles Sackville Bale, das ein mit dem vorigen völlig übereinstimmendes Gesicht zeigt. Es trägt die Inschrift ANO XXV, das würde, wenn man es auf das Alter der Dargestellten bezieht, 1532 ergeben, wenn es aber, wie Mr. Scharf annimmt, auf das Regierungsjahr des Königs, wonach die officielle Zeitrechnung geführt wurde, geht, den Zeitraum vom April 1533 — 34 anzeigen ¹⁾.

3. Ein Bild ziemlich modernen Ursprungs, das aber mit den beiden vorigen Aehnlichkeit hat und wohl nach einem Originalbilde der Königin gemacht sein kann ²⁾. Es befindet sich, als Anna Boleyn, im Besitz des Earl of Warwick und hat ein Bildniß ihrer Schwester Marie, der früheren Geliebten Heinrich's VIII. und späteren Lady Carey, zum Seitenstück. Für das Original zu deren Porträt halten wir nicht, wie Mr. Scharf, ein als »unbekannt« in Hampton Court befindliches Bild ³⁾, sondern das ungleich bessere Exemplar in Longford Castle. Lady Mary trägt ein Goldmedaillon mit der Darstellung der Leda mit dem Schwan. Es ist ein anmuthig-jugendliches Gesicht, und auch ein zierliches, hübsches Gemälde, doch hatte wohl Waagen ⁴⁾ Recht, wenn er es zu schwach für Holbein hielt.

Von jenen Porträts Anna's könnte als ein Holbein'sches Werk nur das Miniaturbild bei Mr. Bale in Frage kommen. Leider kann ich nicht aus eigener Anschauung über das Original sprechen. Ein genügendes Urtheil auf Grund der Photographie zu gewinnen ist nicht möglich, doch schien mir nach dieser der Charakter des Bildnisses kein solcher, der mit Entschiedenheit auf Holbein hinweise, wiewohl es auf jeden Fall ein treffliches kleines Werk ist. Dasselbe, wie bei dieser Gelegenheit erwähnt sei, gilt von dem gleichfalls bei Mr. Bale befindlichen einzigen bekannten Porträt des Henry Fitzroy, Duke of Richmond, natürlichen Sohnes Heinrich's VIII., gestorben den 22. Juli 1536 im Alter von 17 Jahren; einem Miniaturgemälde mit der Bezeichnung: HENRY DVCK OFF RICHEMOND ÆTATIS SVÆ XV, also um 1534 gemalt ⁵⁾.

1) Mit diesem Bilde hat der Stich Elstrake's Aehnlichkeit.

2) Gestochen v. Thomson in Lodge, Portraits of Illustrious Personages. Hiermit scheint auch Hollar's Stich der Anna Boleyn, Parthey 1342, zu stimmen.

3) Aeltere Nummer: 338. Jetzige Nummer: 584.

4) Treasures IV, S. 361. Auf der Rückseite des Bildes ein aufgeklebter Zettel mit der Notiz: The Lady Carye that died with grief for King Edwards Absence.

5) War wie das vorige 1865 auf der Miniaturen-Ausstellung des South-Kensington-Museums. Von diesem gleichfalls photographisch publicirt.

Was König Heinrich VIII. selbst betrifft, so rührt zunächst keines der Bildnisse, die ihn ohne Bart zeigen, von Holbein her. Die Sitte, den Bart zu rasiren, änderte sich in England etwa seit 1535, nun trug der König den Vollbart, und so ist er auf dem Titel der Coverdale'schen Bibel, aus eben diesem Jahre, zu sehen, aber keineswegs in solcher Schärfe und Wahrheit der Auffassung, daß man annehmen kann, er habe Holbein bereits gefessen.

Etwa um dieselbe Zeit ist wohl ein Bildniß des Königs in Hampton Court entstanden, das fälschlich Holbein genannt wird, aber in der Malerei eher französischen Einfluß zu zeigen scheint. Hier hält Heinrich, in halber Figur dargestellt, ein Schriftband mit den Worten aus dem Schluß des Marcus-Evangeliums: „*Ite in mundum universum et predicate Evangelium omni creaturae.*“ Dies weist offenbar auf die Zeit hin, in welcher Heinrich zuerst englische Uebersetzungen der heiligen Schrift gestattete, also 1535 oder 1536, und dazu stimmt auch das noch jugendlichere Aussehen des Königs, der indess schon den Bart trägt. Nun folgt der Zeit nach — seit 1537 etwa — eine große Anzahl von Bildnissen des Monarchen, welche durch ganz England und auch in andern Ländern verbreitet sind, fast sämmtlich mit dem großen Namen Holbein beehrt werden, aber weiter nichts sind als theils gleichzeitige, theils spätere, bald mehr, bald minder treue, theils gut, theils handwerksmäßig ausgeführte Copien des Wandbildes in Whitehall. Dieses selbst und nicht der Carton ist der Ansicht des Kopfes zu Grunde gelegt, der sich überall von vorn zeigt. Unter den Copien, die wir kennen, ist diejenige, welche Mr. Henry Danby Seymour besitzt, lebensgroß und in ganzer Figur, dem Original am treuesten, sogar in der Farbe des Anzugs; im Hintergrunde ist zur Architektur ein Vorhang gefügt. Es ist eine tüchtig gemalte, gleichzeitige Wiederholung, welche seit den Tagen der Königin Jane Seymour als ein Geschenk Heinrich's VIII. in der Familie sein soll. Der Earl of Yarborough besitzt eine Wiederholung in halber Figur, auf grünem Grunde, welche künstlerisch noch höher steht. Die Ausführung des Anzugs von Goldstoff mit Juwelenschmuck ist nicht sorgfältig, dagegen sind Kopf und Hände gut. Auch von diesem Bilde wird behauptet, daß es einem Ahnen des Herzogs von Heinrich VIII. geschenkt worden sei. Zwei Porträts in halber Figur aus Windfor, ein anderes im Besitz des Viscount Galway, ein ziemlich geringes in ganzer Figur im St. Bartholomew's Hospital zu London sind andere Beispiele aus den zahlreichen Wiederholungen dieses Typus. Eine sehr schöne, freiere Nachbildung von echter Künstlerhand, deren Stil aber von Holbein völlig abweicht und eher flandrischen Einfluß zeigt, befindet sich im Schlosse Petworth. In diesem Gemälde zeigt sich der König ebenfalls lebensgroß und in ganzer Figur, aber der Anschluß an das Original ist nicht genau, besonders im Anzug; Heinrich trägt ein Kleid von Silberstoff

und einen blaufamntenen Mantel mit Hermelin. Auch hier bildet Architektur den Hintergrund. Die Auffassung des Kopfes wie im Carton zu Dreivierteln, kehrt dagegen bei einem Holbein'schen Originale wieder, dem schönen kleinen Bildchen in Althorp (vgl. Bd. I, S. 421).

Einige Jahre später kam für das Bildniss Heinrich's VIII ein andrer Typus auf, dessen Original wahrscheinlich das Gemälde beim Earl of Warwick zu Warwick Castle ist. Es galt früher für Holbein, eine Benennung, die selbst der Eigenthümer seit neuerem Widerspruch¹⁾ hat fallen lassen. Der künstlerische Stil hat in der That auch mit Holbein keine Aehnlichkeit. Die Behandlung des Anzugs ist ohne feine Feinheit und Sorgfalt, Kopf und Hände sind recht gut. Das Bild gehört offenbar den letzten Jahren des Königs an, Haar und Bart beginnen grau zu werden, das Gesicht ist noch fetter und aufgeschwemmter als früher, und auch das Costüm ist ein späteres. Es giebt danach zahlreiche Copien, eine gehört dem Herzog von Manchester, eine andere befindet sich im St. Bartholomew's Hospital zu London, ein Kniestück auf Leinwand, mit der Bezeichnung:

ANNO DNI ÆTATIS SVÆ.

1544

55

Heinrich war den 28. Juni 1491 geboren, also stimmen die beiden Daten nicht miteinander. Falls aber auch nur eine Angabe, Alter oder Jahrzahl, richtig ist, deutet dies schon auf eine Zeit, zu welcher Holbein nicht mehr lebte. Es verdient beachtet zu werden, daß ein Bild im Besitz des Marquis of Bute, nach Waagen²⁾ ganz dem Porträt in Warwick gleich, nur in der Ausführung weniger vollendet, die Benennung Hornebaud trug. Wenn ein später fast völlig vergessener Name an einem Kunstwerke haften geblieben ist, mag das kaum ohne Grund sein. Lucas Hornebaud starb 1544.

1) Mr. Nichols, *Archaeologia*, vol. 39.

2) *Treasures III*, S. 482. Er sah es zu Luton House; jetzt wird es sich wahrschein-

lich auf dem Landsitz Cardliff Castle in Wales befinden.

BEILAGEN.

I. Urkundliches aus Augsburg.

1. Handwerksbuch der Maler in Augsburg.

Zwei kleine Quartbände auf dem städtischen Archiv zu Augsburg.

Der zweite Band, nach Bemerkung hinter dem Inhaltsverzeichniß im Jahre 1542 geschrieben, enthält eine Liste der verstorbenen Meister:

„Ertlichen zu merckhenn wie hernachvolgt der abgestorbenn Elteftenn maistern mit allem fleis, Irenn Namen beschriben ist, Nach der Jetzigen daffel oder scheiben“.

Die Namen selbst zunächst ohne Jahrzahlen, dann von 1495—1542 in chronologischer Folge. Unter dem Jahre 1524:

„Hannfs Holbain maller.“

Weiterhin Verzeichniß der angemeldeten Lehrjungen:

„Item Holbain hat Ein Jungen fur gestellt mit Nomenn Steffann Kriechbam vonn Baffau, vnnd Ein Hanndwerckh hat Ein guet geniegen gehabt 1496 Jar.“
fast wörtlich wiederholt:

„Item Meister Hannfs Holbain, hat Ein Jungen fur gestellt, mit Nomenn Steffann Kriechbam von Baffau, vnnd hat Ein Handwerckh Ein guet geniegen gehabt 1497 Jar.“

2. Augsburger Bürgerbuch und Steuerbücher.

Auszüge aus den Steuerbüchern waren zuerst zusammengestellt in „Holbein und seine Zeit“ erste Auflage, aber nach lückenhaften Mittheilungen Herberger's. Vollständige und übersichtliche Zusammenstellung und Verwerthung durch E. His, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, IV. (1871) von S. 215 an, nebst Uebersichtstafel zu S. 219; Ergänzendes (Notiz aus Bürgerbuch) mitgetheilt von Dr. Meyer, Beil. z. Allg. Ztg. 1872 Nr. 116.

Bürgerbuch, S. 287:

„Item Michel von Schönenfeld ist purger worden Martini 1448, dat 5 guldin.“

Derselbe in den Steuerbüchern seit 1451, wohnt heilig Kreuzthor extra, seit 1454 unter dem Namen Michel Holbein. — Im Uebrigen vgl. den Text Bd. I S. 42 f. — Ueber einen Kaufcontract von 1499, in dem Hans Holbain der Maler als Bürger zu Ulm vorkommt, siehe Bd. I, S. 49.

3. Urkunden aus Oberschönenfeld.

1) Freitag nach S. Gallen 1463 verzichtet H. Zehender von Wollishofen gegen Dorothea, Aebtissin zu Oberschönenfeld, und gegen Michel Holbain auf alle Zwietracht, namentlich auf die Ansprüche an einen Acker auf dem Burckstall.

2) D. 30. Aug. 1486 verkauft Anna Holbain, eine Bürgerin zu Augsburg, für sich und ihren Bruder Conrad Holbain, Conventbruder zu Täckingen, ihr Erbrecht an einem Acker im Wollinschauerfeld, genannt das Burgkftall, an das Kloster Oberschönfeld.

Mittheilungen von Herrn Dompropst Steichele, vgl. E. His a. a. O.

Es ist nicht genau festzustellen, ob diese Anna Holbein mit der gleichnamigen Tochter des Michel Holbein identisch, ob also Conrad ein bisher unbekannter Bruder der Maler Hans und Sigmund ist.

4. Gedenktafel über den von Papst Innocenz VIII. dem Katharinenkloster ertheilten Ablass.

Manuscript auf Pergament, auf Holz aufgezogen und in Form eines Altärchens gefasst. Dem historischen Verein zu Augsburg gehörig und im Maximilians-Museum aufgestellt. Ehemals im Besitz des verstorbenen Conservators Eigner. h. 0,87, jeder Flügel 0,28, das Mittelstück 0,56 breit.

Anno domini m^ccccc^olxxxiiij^o. jar. Da hat der würdig vnd Hochgelert herr doctor Barthlome Ridler zu wegen bracht durch unser ernstlich bet und anbringung und getan von unsern hailigen vater baupst Innocentio dem achten des namen. Vns allen in unsern Closter zu sant Katherinen hie zu Augspurg vnd allen unsern nachkomen in ewig zeit allen frawen und sweßtern Si haben profess getan oder nit die zu zeiten waren in disen Closter sein. Die grozz unussprechlich gnad die zu Rom ist in den Syben hauptkirchen vnd allen andern kirchen. Vnd ander grofs gnad und freiheit. wie denn hernach etlich volgend vnd clerlich alle ding mitfampt andern artickln vnd stucken in der bull stand die wir dar nach haben. Vnd die hie Innen in unser gwelb durch die Erwirdige Elysabeth Egnerin derezyt ditz closters pryorin gelegt ist worden und damit ain yetliche sweßer andechtig sey. Dartzu so stand etlich gnad und ablass hienach geschriben. die da sind in den kirchen zu Rom Wauw niemand die gnad all ertzellen noch erschreiben kan denn got allain mitfampt inhaltung der bull. Das angefehen bit ich pryorin ditz closters wem got der her gnad geb den ablass haymzufuchen daz ir den mit andacht verbringent, und dabey aller der gedenckt lebendig vnd todter die da ir vergunst willen rat und tatt darzu haben geben und getan. Und insonderhait des vorgenannten herrn Barthlome Ridders. das wir mit im das ewig lebenn besitzenn. Amen.

Unser hailiger vater der baupst geit nach in ewig zeit und will wenn ain pryorin vnd die closterfrawen und sweßtern sy haben profess getan oder nit die zu zeiten hie Innen sind und all unser nachkomen und ein yegliche die in sonderhait andechtlich haymsucht drey stet in difem closter die denn dartzu durch ain pryorin zu zeyten geordnet sind oder werden und an yeglicher der drey stet drein pater noster und drein Ave maria, betet vnd welche vor alter oder krankhait oder sunst die dry stet nit haymsuchen kund und doch die, ix. pater noster, und. ix. Ave maria an der stat da sy zu zeiten war qder ist betet. Vnd so oft und dik ain Jegliche daz tut. Das die pryorin und ain yegliche frau oder sweßer alle die gnad und ablass der sünd hab. Die die menschen hand die an den tagen so man haymsuchen ist die syben haupt-

kirchen und all ander kirchen die zu Rom sind haymfuchen und anders unnd damit sy der gnad und ablaß tailhaftig werden die den kirchen geben sind. Auch so geit nach und erlaupst unser hailiger vater der baupst ausz bapstlicher gwalt Das ain yeglicher priester dem ain pryorin und die frauven auch sweßtern die yetz und hin für in ewig zeit hie Innen werden sein dem ain yedliche beichtet ir sünd die sy rewen und ir laid sein von hertzen, Al so die dem stul zu Rom nit vorgehalten sind. So oft vnd dick es notturtig ist. Aber die stuck die dem stul zu rom vorbehalten sind allain die ausgenommen die man am gronen Dornstag verkunden ist zu rom, der w. . . ob got will nymer kains schuldig werden oder tund ain mal allain im leben gantz und gar von allen sünd absolvieren soll und mug. Vnd ainer yeglichen ainbus darumb affetzen, vnd all ayd nach mug lauffen und in todes notten vnd so dick vnd oft man zweifeln ist des todes in allen stucken kains überall ausgenommen auch gantz und gar absolviren müg und folle wie den und andre stuck alle aigentlich vnd clerlich in der obgemelten bapstlichen bull stand und begriffen sind die wir darum haben.

Hierauf folgt das Einzelne über den Ablass bei den verschiedenen Kirchen, zuerst den sieben Hauptkirchen: Johannes, Petrus, Paulus, Maria, Laurentius, Sebastian, Kreuz. Jedesmal ein Bild des betreffenden Heiligen, und zuletzt des Kreuzes auf Goldgrund. Dann Ablass bei anderen Kirchen u. s. w. Hierauf ein Gebet und endlich ein Zusatz auf anderem Pergament, die Bestätigung dieses Ablasses durch Papst Julius II. — Randverzierungen, Blumen, Thiere, Engel u. s. w. in Miniaturmalerei. Die Initiale U am Beginn des zweiten Absatzes enthält die Darstellung des Papstes, welcher den knienden Nonnen und ihrem Beichtvater die Bulle überreicht.

5. Ueber Kunstwerke des Katharinenklosters.

Auszug aus den Annalen dieses Klosters,
betitelt:

„Alte vnd Neye Zeitungen, dafs ist: Alte zeitungen wafs sich zugetragen von anfang vnfers Closters alhier in S. Catharina gottsaußs zu augspurg.“ u. s. w.

Manuscript in zwei Foliobänden auf der bischöflichen Bibliothek zu Augsburg

A. Original:

Verzaichnus wer die Taflen in den Capitl oder die sibem haubt Krichn hat machen lassen.

Zu Zihrung defs Capitl haufs, so stetts auf Bargament geschriebrn in den Bichl wo der Closter Pau beschriben.

1496 gezeichnet

haben etliche frauven außs sonderlicher genad vnd andacht, daffellen darein lassen mahlen der Nam hernach folgt.

B. Fälschung:

Verzeichnußs, wer die Tafeln in dem Kapitlhaufs oder die sieben Hauptkirchen hat malen lassen:

Zur Ziehrung des Kapitlhaufs, (so stetts auf Bargament geschriebrn in dem Biechl, wo der kloster Pau beschriben, 1496 gezeichnet,) haben etliche frauven außs sonderlicher Gnad u. Andacht Daffellen von den besten Mahleren hie lassen malen, deren Nam hernach folgt.

A. Original:

Barbara riedlerin hat S. Joannes taff machen laffen die hat oder ist gefanden 64 Gulden. oder 54:

Item helena rephonin, Sanct Lorenzen vnd Sanct Sebastian mahen lassen, die geflett 60ig Gulden, ich schreibs nach der alten sprach wie es flett.

Item Veronica Welferin, hat lassen zwu taffeln machn, die ainen von Heillig Creiz, die andre von Sanct Pauls haben gefandtn: mit allem dingen 187 gulden.

Item Dorothea rölingerin, hat lassen mahen Vnfer liebn frauen taffel die gestatt, oder flett 60 gulden.

Item Anna riedlerin Sanct Peters Tafel mit den 14 nothhelfern; gedie gestatt, oder flett 45 gulden.

Item mehr hat hergeben an die geschnittn taffel in den Capitl Sanct-Anna, die Anna heinzlerin 15 gulden. Item mehr die Afrin hörlerin hat geben an die taffel 14 guldn.

Item Veronica, Walburg, vnd christina Vötterin haben ain taffel in den Creizgang lassen mahen vmb 26 gulden. ist dafs leidn christi darauf gemahlen vnd alle 3 Closter frauen. Vnder diser taffl sein alle 3 begraben Vnd flett auf den grabstain souill noh hab lesen können: veronica Vötterin 1490

christina Vötterin 1499: Walburg Vötterin 1500 gestorbn. sein alle 3 leibliche Shwestern gewefn. aine dar von ist ein Priorin gewesen difes Closters. die Christina Vötterin ist die Jüngste gewesen.

B. Fälschung:

N: 1, Barbara riedlerin hat St. Johannes Tafel machen lassen von Burgkmair die hat oder ist gefanden 64 Gulden oder 54:

N: 2, Item Helena rephonin, St. Lorenzen und St. Sebastian machen lassen, die geflett 60ig Gulden, ich schriebs nach der alten Sprach wie es steht, von L. F.

N: 3, Item Veronica Welferin hat lassen zwu taffeln machen, die eine vom heiligen Kreuz mit St. Urfula u. ihren Jungfrauen von Burgkmair, die andre von St. Paul von Holbein haben gefanden mit allen Dingen 187 Gulden.

N: 4, Item Dorothea rölingerin hat lassen machen unfer lieben frauen Taffel die gestatt oder steht 45 Gulden. Vom alten Hans Holbein hie.

N: 5, Item Anna riedlerin St. Peters Dafe mit den 14 Nothhelfern von Hans Burgkmair die gestatt oder flett 45 Gulden.

N: 6, Item mehr hat hergeben an die geschnitten Taffel in dem Capitlhaus St: Annae die Anna Heinzlerin 15 Gulden.

Item mehr die Afra hörlerin hat geben an die Tafel 14 Gulden.

N: 7, Weiters haben Veronica, Walburga, und Christina Voetterin eine Taffel in den Kreuzgang lassen mahen, vmb 26 Gulden und dieselbe im Jahr 1495 bey dem Maler Holbain bestellt, darauf ist in kleinen Abtheilungen das Leiden Christi gemalen. Veronika starb 1497, Walburga 1499 und Christine 1500.

A. Original:

Die andre tafl wo die verklärung christi darauf gemahlen. Vnd glaublich die ganze Walterische freindtschafft, dan die zwey leibliche Shwestern in den ganzen habit vnfers orden darauf feint. auf der tafl steht da man zahlt 1502 hat lassen machn der Erfame Vlrich Walter gott zu lob vnd Ehr seinen zweyen döchtern Anna Walterin diser zeit Priorin in 7te Jahr¹⁾ vnd Maria Walterin diser zeit Kutterin. in den obigen bichl stett dafs kost hat 54 f. 30 Kreizer.

Die Maria Walterin ist gestorben an S. Albinj tag 1519. so vnter diser tafl mufs ligen weils darauf steht die Anna Walterin so Priorin gewesen ligt auch da vnd hat Ihrn aignen stain, worin Ihr aignen Nammen auf Erz in einem rundell eingemaht ist. etc.

auf der 4ten tafl war gemahlen der ölberg vnd eine Closter frau die mufs gemacht sein wordtn vor ein gedächtnus der Margräffin Agnes von Burgau. etc.

Item Sw. Magdalena inhoff hat hergeben an S. Sebastian den Neyn zu dem heil. Kreiz auf dem Altar 3 gulden. Vnd die lay Schwester 2 f fouill ist dafsself bildtgestandten oder zu teüttsch dafs es kost hat.

Anno 1512 soll die Closterfrau Catharina Fuggerin den alten chor in der Kirchen zu Sanct Catharina Von Neyn lassen erbauen.

Ueber die Verfasserin giebt die Schlusnotiz des zweiten Bandes folgende Auskunft:

„Diese schreiberin ist gestorben anno 1756 den 11. juni 62 jar alt: dies buch ein Jahr vor ihr seeligen abbleiben bis da wo geschriben, hat geheissen

B. Fälschung:

No. 8, Item wurde von dem Maister H. Holbein dahie 1502 für die kunstliebend hochwürdig frau Mutter Priorin Anna Waltherin und ihre leibliche Schwester Sakristanin Maria Waltherin die Verklärung Chrtsti samt der ganzen Walterischen Freundschaft gemalen, diese Tafel ist im Kreuzgang u. hat kost 54 fl. 30 Xr.

N: 9. Item Magdalena Imhofin hat den Sebastian den Neyen von den kunstreich Mahler Holbein 1515 mahlen lassen und dafür 10 Gulden geben, weitres noch jede Layschwester 2 fl. dazu. so vill ist dafsself Bildt gestandten, wurde am kreuz Altar aufgestellt im Jahr 1517 nachdem die Kirche neugebaut war.

1) Dies ist ein Irrthum. Der theilende Rahmen des Gemäldes schneidet vom Wort Priorin die beiden letzten Buchstaben ab. Die Schreiberin hat nun jenes Wort für ab-

gekürzt gehalten, aus dem Buchstaben in aber und dem folgenden abgekürzten *vn* (und) ein 7te Jahr gemacht.

mutter Maria Dominica von den willen gottefs erhardt, ist von münchen gebürtig gewesen, hat vil büchern geschriben, teutsch, lateinisch, vnd auch mit noht, ja ich kan wohl fagen vill daufend noten so wohl fugural als Coralen. hab ich allein von ihr schön schriften 4 Corolenbuechern. 1764.“

6. Auszug aus den Zechpflege-Rechnungen von St. Moriz zu Augsburg.

Im städtischen Archiv.

- 1504 20 fl. hab ich geben dem Hansen Holbain auf die flygel zu mallen montag vor andree fl. 20.
 16 fl. dem Holbain gab ich frantz Paumgartner dem glafer avff flygel fl. 16.
- 1505 Item am sannt Elisabethen zaltt mayster Hannsen Holbain maler auff gutt Rechnung tutt fl. 32.
- 1506 a. d. 15. febrerj zaltt mayster Hannsen Holpain 32 fl. auff guett Rechnung a. d. 25 zettera fl. 32.
- 1506 Item a. di. 28. octobris zalet ich maister Hannsen Holpain auf 100 gld. so er vor jnne hett auf die iiij fliegel zemalen . . . fl. 10.
 Hab im mer zalt im beywesen wolf pfister fl. 10.
 Hab im auch zalt das main weyb jm lich fl. 3 a. d. 20. marzen vnd darnach ich in gegenwirtigkait matte weissen auch a. d. 16 Jugno fl. 10 tut fl. 13.
 Item hab meister Hannsen Holpain auf gut raytung geben a. d. 27 Jugno oder am funtag vor Petri vnd Pauly auf fein grofs clagen vnd anruffen noch fl. 27.
- 1507 40 fl. dem Hansen Holbain maller auff 1 rechnung auff famslag nach sanct michelfstag
 20 fl. dt. ich dem Hansen Holpain am sanct veytz tag ist auff dem körb zedl auch geschr. vnd man ist yme noch 30 fl. wön er die flyggel auß maltt.
- 1508 a. d. 16 ditto (marzen) schreib ich zu das ich gerechnet hab mitt maister Hans Holpein Moller noch dem vnd man mit Im eins worden ist vmb die flugell zu mollen vmb 325 gulden dar an er enpfangen hat 240 gulden Restat Im noch 75 gulden war von solt man geben thoman freihamer 74 gulden Restat Ich Im geben hab 11 gulden, mer hab ich der frawen geben zu leukoff 5 gulden vnd seinem Sun 1 gulden Summa ich ausgeben hab 17 gulden.
 a. di. ditto (Jugno) schreib ich zu das ich freihamer geben hab 74 gulden so man Im schuldig ist gewesen von Hans Holpain wegen fl. 74.

Der Auszug in der ersten Auflage, mir von dem verstorbenen Herberger mitgetheilt, war nicht correct und vollständig. Dem jetzigen liegt eine Abschrift von Dr. E. His zu Grunde.

7. Die Augsburger Gerichtbücher über H. Holbein den Älteren.

Mittheilungen des Archivars Dr. Meyer, Allgem. Ztg., Beilage, 14. Aug. 1871, abgedruckt in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. IV, S. 267.

Händel mit einem Nachbarn Paulfon Mair, 1503.

Klagen von Gläubigern Holbein's in den Jahren 1515 und 1517.

Klage von Sigmund Holbein gegen seinen Bruder, 12. Januar 1517.

Klage eines Gläubigers Hans Kämlin, 1521.

II. Urkundliches aus Basel, Luzern und Bern.**A. Basel.**

Das ganze Material im Zusammenhange mitgetheilt von E. His, die Baseler Archive über Hans Holbein den Jüngeren, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen. Jahrbücher für Kunstwissenschaft, III, S. 113.

- 1) 26. September 1516. Aussage des Ambrosius Holbein vor Gericht. Kundschaftsbuch. Vgl. Bd. I, S. 135.
- 2) 24. Februar 1517. Ambrosius Holbein in die Zunft zum Himmel aufgenommen. Roth's Buch der Zunft zum Himmel. Vgl. Bd. I, S. 136.
- 3) 6. Juni 1518. Ambrosius H. kauft das Bürgerrecht. Buch „Burgrecht“ auf dem Rathesarchiv. Vgl. ebenda.
- 4) 25. Sept. 1519. Hans Holbein in die Zunft aufgenommen. Roth's Buch u. f. w. Bd. I, S. 145.
- 5) 25. Juni 1520. Hans Holbein zum Stubenmeister der Zunft gewählt. Zunftbuch „der Seckelmeister Rechnung“. Vgl. ebenda.
- 6) 3. Juli 1520. H. Holbein kauft das Bürgerrecht. Öffnungsbuch, fol. 182. Vgl. ebenda.
- 7) 1. August 1520. Holbein wird verurtheilt, der Frau Elsbeth, Gattin des Malers Michel Schüman, eine Schuld zu entrichten. Urtheilbuch.
- 8) 15. Juni 1521. Verdingung der Gemälde im Rathsaal um 120 Gulden. Fernere Zahlungen am 20. Juli, 14. September, 12. April 1522, 16. Juni, 31. August und 29. November. Auszahlung des Restes am letztgenannten Termin, obwohl eine Wand noch nicht ausgeführt war. „Der Dreyer Herren Gedenkbüchlein;“ auch eingetragen im 4. Angarienneft 1523. — Vgl. Bd. I, S. 153 f., 159.
- 9) 3. März 1526. Zahlung für Schilde am Städtlein Waldenburg von H. Holbein. Bd. I, S. 316.
- 10) 4. Juli 1526. Sendfchreiben des Rathes zu Basel an den Vicar und Präceptor des St. Antoniusordens zu Isenheim, mit Bitte um Befriedigung des H. Holbein, dessen Vater dort Werkzeuge u. f. w. bei Gelegenheit einer Arbeit zurückgelassen, welche Gegenstände der Sohn mehreremals vergeblich zurückgefordert, und welche nun im Bauernaufstande des Jahres 1525 zu Grunde gegangen. Missive, Band 1524—1531, fol. 103. Vgl. Bd. I, S. 97 f.
- 11) 29. August 1528. H. Holbein kauft ein Haus von dem Tuchmacher Eucharius Rieher. Hier Holbein's Ehefrau Elsbeth mit Namen genannt. Fertigungsbuch. Bd. I S. 352.
- 12) 6. Juli 1530. Erste Zahlung an Holbein für Fortsetzung der Malereien im Rathhause. Weitere Zahlungen am 11. August, nach dem 1. September, am 18. November, im Gesamtbetrage von 72 fl. Buch „den tryen Herren“. — In der „Wechselrechnung mit den drey Herren“ und in der Jahresrechnung sind nur 60 fl., ohne die erste Zahlung von 12 fl., eingetragen. Vgl. Bd. I, S. 359.

- 13) 28. März 1531. Holbein kauft ein kleines Haus, das an das feine anstößt, von dem Fischer Uly von Rynach um 70 fl. — Fertigungsbuch. Vgl. Bd. I, S. 353. — 30. März 1531. Stipulation über Zahlung des Kaufpreises. Vergichtbuch.
- 14) 7. Oct. 1531. Zahlung für die Bemalung der Uhren am Rheinthor.
- 15) 2. Sept. 1532. Verheißung eines Jahrgehaltes von 30 Stück Geldes von Seiten des Baseler Rathes. — Missive, Bd. 1529—34. fol. 34. — Vgl. Bd. I, S. 363.
- 16) 23. Nov. 1533.

„Item A^o 1533 Jar vff Sunthag vor kattinnen Sind dife her noch geschriben von beyden Zünfften vffs gelegtt vom Himels vnnnd Sternen Erflich zum Fenlin vnd Baner.

..... Zum Baner

... Hanns Holbein der Moller“

(an der Spitze von mehreren Anderen vom „Himell“).

7. Januar 1537.

„A^o 1537 Jar vff Sunthag noch dem nuwen Jar Sindt dife Hernach geschriben zum Fenlin vnd zu dem Baner vffs geleytt erflich Himels vij Mann (folgen die Namen vom „Fenlin“).

Zum paner xij man

Hanns Holbein der maller.“

Bannerbuch, dem Hauptbuch der Zunft zum Himmel angebunden. — Vgl. Bd. I, S. 457.

- 17) 10. Sept. 1538. Gastmahl, Holbein zu Ehren, im Gesellschaftshaus der St. Johann's Vorstadt. Rechnungsbuch des Schaffners vom Predigerkloster. — Vgl. Bd. I, S. 457.
- 18) 16. Oct. 1538. Holbein's Bestallung von Seiten des Baseler Rathes. Aussetzung eines Jahrgehaltes von 50 fl., Bewilligung eines zweijährigen Urlaubes und eines Wartegeldes von 40 fl. jährlich für die Frau. — Bestallungsbuch. — Vgl. Bd. I, S. 458.
- 19) 4. Januar 1541. Gewaltbrief, durch welchen Frau Elsbeth Holbein ihrem Sohne erster Ehe Franz Schmid Vollmacht ertheilt, um die Erbschaft des Sigmund Holbein in Bern zu erheben. — Urtheilbuch. — Vgl. Bd. I, S. 460. Siehe auch die Urkunden aus Bern.
- 20) 14. März 1544. Schreiben des Rathes von Basel an den von Zug in Betreff der Ansprüche, welche eine Magdalena Holbein an Sigmund's Erbschaft erhebt. Hans Holbein als verstorben erwähnt. — Missive, Bd. 1536—47. — Vgl. Bd. I, S. 180.
- 21) 21. Juni 1545. Holbein's Wittwe sagt als Zeugin aus. Kundtschaftsbuch.
- 22) 19. Nov. 1545. Brief des Rathes an den Baseler Goldschmied Jacob David zu Paris, betreffend die Freigebung von Holbein's Sohn Philipp, dessen Lehrzeit abgelaufen. — Brief des Rathes an Philipp. — Missive, Bd. 1536—47. — Vgl. Bd. I, S. 482.
- 23) 9. Juli 1548. Holbein's Wittwe ernennt krankheitshalber einen Bevollmächtigten. — Gerichtsbücher.
- 24) 8. März 1549. Das nach dem Tode der Wittwe Holbein aufgenommene Inventar ihrer Verlassenschaft. — Bschribbüchlein. — Vgl. Bd. I, S. 481.
- 25) 31. Juli, 22. August, 3. u. 10. October. Auseinanderfetzungen der Hinterbliebenen über die Erbschaft. Holbein's Kinder erwähnt. — Urtheilsbücher. — Bd. I, S. 482.
- 26) 27. Juni 1552. Erbschaftsauseinanderfetzung nach dem Tode des Sohnes Jacob Holbein.
- 27) Urkundliches über Jacob Meyer zum Hafen und seine Familie, His, a. a. O., S. 153 ff. — Vgl. Bd. I, S. 129, 294.
- 28) Urkundliches über Frau Dorothea Offenburg, das wahrscheinliche Original der Lais Corinthia von Holbein, His, a. a. O., S. 161 ff. — Vgl. Bd. I, S. 292 f.
- 29) Urkundliches über Hans Lützelburger, den Formschnneider. His, a. a. O. S. 164 ff. — Vgl. Bd. I, S. 193 ff.

B. Urkundliches aus Luzern.

- 1) Ohne Datum. Holbein in die St. Lucasbrüderschaft zu Luzern aufgenommen, vgl. Bd. I, S. 137. — Joh. Schneller, Luzern's St. Lucas-Brüderschaft. 1861.
- 2) 10. December 1517. Holbein wegen eines Streites gestraft. — Gerichtsbücher. — Bd. I, S. 137.

C. Urkundliches aus Bern.**Testament des Sigmund Holbein nebst darauf Bezüglichem.**

In der Rathskanzlei zu Bern.

- I. Testamentbuch der Stadt Bern No. IV. (15. März 1535 bis 15. Januar 1549) S. 67.

Sigmund Holbeins ordnung.

Ich Sigmund holbeyn der maler Ingefäffner Burger zu Bernn Thün khundt mit diferm Brieff das ich zů fürkhommen Span vnd vnwillen so sich nach minen absterben mins verlaßnen göttlis halb zwüschen den minen villicht begeben, vnd föllichs villicht nit äben dem, dem ichs aber gönnen verlangen wurde, Difs min ordnung vnd anfächen In Testaments wyfs mit gütter vorbeachtung, gütter sinnen, vernüfft vnd gefundem Lyb von niemand darzů beredt noch mit geuärden angelassen, Sonders mins eignen fryen willens vnd geuallens gethan, vnd belossen, Als ein andrer fryer burger vnnd hinderläßs der Statt Bernn, der ich ouch 'sunst mins güts fry vnd vnverpenigett föllichs vast mit minen arbeytten erspart vnd zefamen gelegt, darzů mich difsmals meerteyls gevrfachett das ich willens bin hinuf gan Ouspurg zů den minen zerysen, ob villicht mich vff föllicher stras vor miner heimker der tod durch ettlichs mittell anfallen vnd überwinden, wie wir dann alle vfs der Schöpfung vnnd fürfächung vnfers gnädigen hern vnd gottes demselben vnderworfen, zů dem ich ouch sunst nu mer alt vnnd gütter tagen dem tod des necher bin etc. defshalb ich will, fouerr difs anfächen von mir nit widerrüfft wirdt das dem gäntzlich an Intrag gelept vnnd nach gangen wärde.

Erflich machen vnd ordnen ich minen lieben brüder Sun hanfen holbeyn dem malern burger zů Basell, als minen anerboren vom geblüt ouch mans flammen vnd namen ufs sonderer liebe vnd fründschafft willen darmit Er mir verwandt zů einer fryen vffrechten gab alles min gütt vnd vermogen was ich difsmal In der Statt Bernn hab vnd hinder mir verlassen Namlich min hus vnd hoff sampt dem garten darhinder alhier an der Brunnngassen Sünnenhalb oben an der Trommur, ¹⁾ oben daran ist Jargen Zimmermans des Schniders hus gelägen, ist fry ledig eygen vfsgenommen fünff fl. Zins mit dem hauptgütt ablösig So ich Hern Bernhartt Tillman alten Seckelmeyßlern des Rhatts zů Bernn gelichens gelts darab schuldig bin, Item min fylber geschirr husratt, Varben, Malergold vnd silber, kunst zum maler handwerk vnd anders nützzit

1) Trom-Mur = Brandmauer, noch heute so genannt, ist von trom = quer abgeleitet. Woltmann, Holbein und seine Zeit, II. Theil.

usgenommen wie mans hinder mir findet, das Er als hierüber min Einiger gefatzter Erb sich desselben vnderwinden, das zu sinen handen nemmen vnd darmit thûn vnd läben als sinem eygnen verfangnen gûtt von minen schwöstem vnd mencklichem vnbekehumbertt, dann ich Im das hiemit gegönt, vermacht vnd übergäben will haben, föllichs wirt sich ouch alles In einen fundern vffzeichneten rödelj erfinden, was jedes ist, damit min vetter dem ouch deß bas nachfragen könne.

Denne so soll mir aber min eine schwöster Vrfell Nepperschmidin zû Ougspurg, Es sye hauptgûtt so ich ir gelichen vnd vmb Zins angelegt, oder das sidhar ettwan vil Jar als sy mir den Zins uffgeslagen vnd nützit gewärt darvon geuallen by fünffzyck gl. Dieselbe schuld vnd was ich sunst noch mer deß minen zû ougspurg hette, husblunder vnd zûg zum handwerck was es wâr nützit usgenommen, des föllennd dise min schwöster vnd die andern zwo Anna Elchingerin by Sant Vrfell am Schwall, vnd Margreth Herwartin zû Efslingen all dry fründtlich vnd glichlich mit einander teyllen, sich ouch des für alle abvertigung mins gûtts vernügen, dem übrigen wyter nitt nachfragen, oder minen brüder Sün Hanfen, darumb in einicher wäg bekehumben oder ansuchen.

Vnnd also beßlüs ich diss min ordnung, mir doch nach gemeinen bruch vorbehaltende die zeendern, zemindern, zemeeren, gantz abzethünd vnd anderst zefetzen alle wyl ich in rechten wüßenthafftigen Sinnen vnd by vernufft bin, vnd wie sich ouch also min letster will in geschriff und warhaffter kundtschafft erfindet dem soll ouch denn gestrags nachgangen wie ouch difem fouerr es vnwiderrüfft blibt, gelept vnd darwider nit soll ghandlett wârden, alle geuârd vnnd arglist vermitten In krafft diss Brieffs, gezügen warend hieby die fürsichtigen frommen wyfen Bernhard Tillman altSeckellmeyster vorgeant, Anthony Noll des Rhatts vnd hans Adam der schnider Burger zû Bernn. Vnd des alles zû warem vrckhund, So hab ich Sigmund holbeyn der ordner erpâtten den erstgenanten Bernharden Tillman minen lieben hern sin. eygen Infigell offentlich für mich vnd die minen hiefürzetrucken, das ouch ich derselb Bernhard Tillman von siner pitt, vnd sidt ich dem so obstatt zugegen gûn bekehenn gethan, dise ordnung mit minen Sigell Inwendig verwart vnd vîswendig beschlossen mit minen bûttschett verwartt. haben, doch mir vnd minen Erben an schaden. Beschâchen. 6. Septembris. 1540.

2. Raths-Manual der Stadt Bern.

{ N. 273. 5. Aug. 1540 bis 10. Octob. 1540.
 { N. 274. 11. Oct. 1540 bis 18. Decemb. 1540.

S. 143: Donslag 18. Novembris 1540.

Augspurg, Basel.

Holbeyn.

(Diese drei Worte von späterer Hand).

Gan Augfpurg vnd Bafell wie Sygmund Hollbeyn gestorben ein Testament gmacht vnd ettlichen der Iren ettwas vergabett, denfelbigen es anzeugen, wo Sy es zien wend gewalthaber vff Sontag nach Regum harfchicken. wirt man Inen das Testament hinvfsgän.

3. Teutsch Spruch-Buch der Stadt Bern.

Vom 27. Mai 1540 bis 7. März 1541, S. 303. — Oberes Kanzleigewölbe.

Holbeins Testaments bestätigung.

Ich Hanns Frantz Nägely Schultheis der statt Bernn, Thun kund hiemitt das hutt fur min herrnn die Rätt hienach genempt vnnd mich kommen ist der Erfam wyfs Frantz schmid Burger zu Bafell vnnd hatt erslich einen gewaltzbrieff den Ime Elfsbeth meyster Hannsen Holbeins der malers Burgers zu Bafell Eeliche Hufsfrouw geben, darzu ein furdernus vonn Hernn Burgermeyster vnnd Rhatt der statt Bafell vifsbracht furgelegt vnnd demnach durch sinen erlouten fursprechen eroffnen lassen demnach meyster Sigmund Holbein der muler sällig alhie mitt tod abgangen, vnnd sin testament gemacht welliches hinder meyster Hanns Adam den Schnider kommen wäre, begärte er das dasselbig harfürgelegt verläßen, vnnd in krafft erkendt, darzu in der statt buch gestellt söllte werden, vff follichs gemeldt Testament durch gedachten Hannfs Adam harfürgeben; das ouch verläßen vnnd vff beschächenn rechtsatz, vnnd nach miner vmfrag zu recht erkendt vnnd gesprochen dwyl gemeldter Sigmund Holbein in der statt Bernn schutz vnnd schirm gefäßen, vnd deshalb der fryheitten damitt dieselbige begabett genofs das vfs krafft des dasselbig sin Testament in krafft bestan, dem geläbt vnnd nachkommen söllte werden, jemande satzte dann das mitt recht ab Darzu das es in der statt buch söllte geschriben werden diser vrteyll begärte obgemeldter Frantz schmid eins vrkunds das ime ze geben, mitt ein häler vrtheill erkenndt ist vnnder minen obgemelts Schulteyfenn Infigell Ampts halb, vnnd sind min Hernn die Rhätt so hierinn vrteill gesprochen die Edlen frommen, vesten, fürsichtigen wyfen Hanns Jacob von wattenwil allt Schultheis, Sulpitius Haller Seckelmeister, Peter Im Hag, venner Anthony noll, Peter von werd, Chrispinus vischer, Niclaufs Schwunghart, Matheus knecht, Vnnd hanns kichly, Beschächenn Mentag x. Januarii 1541.

III. Urkundliches aus England.

A. Ueber die Brautporträts, aus den State Papers.

I. Porträt der Herzogin von Mailand.

State Papers. vol. VIII. King Henry the Eighth. Parth V.

CCCCCLXXX. Hutton to Crumwell.
Brüffel, 4. Dec. 1527
(p. 5.)

My humble dieutie remembered to Your Lordshipe. Upon the receipt of your letters addressid unto me by this berrar, I have made as myche secret sherche as the tyme wold permyt. The which albeit hadbyn of lengar countenewance, I cold not perceve that anny sherche cold have found wone soo notable a personage, as were meit to be lyknyd to that noble Raynge. In the Court ther is wayttyng uppon the Queyn a lady of thage of 14 yerres, daughtar unto the Lord of Bredrood, of a goodly statwre. She is notid varteos, sadde, and womanly; hir beautie is competent, hir mother is departid this world, who was daughter to the Cardynall of Luikes Sister. It is thought that the said Cardinall wold give a good dote to have her bestoid after his mynd. There is a widdowe, the wiche also repayrithe often to the Court, beyng of goodly personage. She was the wyffe of the late Yerle of Egmond, and, as I ame inffurmyd, she passithe fortie yeres of age, the wiche dothe not apeire in my judgement by hir face. Ther is the Duches of Myllayne, whom I have not seyn, but as it is reported to be a goodly personage and of excellent beautie. The Dewke of Clevis hathe a daughter, but I here no great preas neyther of her personage nor beawtie. u. f. w.

Alle folgenden Briefe Hutton's handeln über die Herzogin von Mailand. Hier seien nur diejenigen Stellen, die von Holbein melden, mitgetheilt:

CCCCCLXXXVIII.
Hutton to Crumwell. (Brüffel, 14. März 1538) S. 18.

My most bounden duetie remembered unto Your good Lordshipe. Pleasithe the same to be advertissid, that the 10th of this present monethe in the evenyng arivid here your Lordshippis sarvand Phillip Hobbie, accompenied with a sarvand of the Kynges Majisties namyd Mr. Haunce, by wiche Philipp I recevyd your Lordshippis letter, beryng date at Saynct Jamys the second day of this present. Theffect whereof apercevyd,

havyng the day beffore sent wone of my sarvandes towardes youre Lordshipe withe a picture of the Duches of Myllain, I thought it very nessisarie to stey the same, for that in my openion it was not soo perffight as the cawsse requyrid, neyther as the said Mr. Haunce could make it. Uppon wiche determination I dispachid another of my sarvandes, in post, to return the same, wiche your Lordshipe shall receive by this berrar.

Es folgt die Erzählung von seiner Audienz bei der Regentin, der er sagt:

And for as myche as your Lordshipe had hard great commendation of the furme, beautie, wisdom, and other verteos qualiteis, the wiche God had indewid the Said Duches with, Youw cold perceve no mean more meit for the advauncement of the same [d. h. mariage], then to procure her perffight pictur; for wiche your Lordshipe had sent, in compeny of your said sarvand, a man very excellent in makyng phisanyemies; u. f. w.

P. 19. The next day foloyng, at wone of the cloke in the aftre noon, the said Lord Benedike came for Mr. Haunce; whoo havyng but thre owers space hathe shoid hym self to be master of that siens, for it is very perffight; the other is but sloberid in comparison to it, as by the sight of bothe your Lordshipe shall well aperceve.

Dann handeln noch einige Briefe Hutton's, sowie einige spätere von Vaughan und Wriothsesley (v. S. 53 an) von dieser Werbung. Interessante Schilderung ihrer Persönlichkeit S. 59 und höchst merkwürdiger Bericht über Wriothsesley's letzte Audienz bei ihr in seinem Briefe vom 1. Februar 1539, S. 142—148. Hier kommt übrigens (S. 143) die Stelle vor:

... and ones I be deceyved in my judgement, which in all thinges but specially in this Kynde of judgement, is very basse, she was yet never soo wel paynted, but her lyvely visage dothe much excel her pointure.

2. Bild der Anna von Cleve.

Henri Ellis. *Original Letters illustrative of English History*. vol. II. London 1825, p. 121. Letter CXLIV. Nicholas Wotton an den König, Düren, 11. August 1539.

As for th' education of my sayde Ladye, she hathe from her childehode (lyke as the Ladye Sybille was, tyll she wer maryed, and the Ladye Amelye hathe ben and is) ben brought up withe the Ladye Duesse her mother, and yn maner never from her ellebow, the Ladye Duchesse being a wyse Ladye, and one that very streytelye lookithe to her children. All the gentyllmenne of the cowrte, and other that I have askyd of, rapporte her to be of very lowely and gentyll condicions, by the whiche she hathe so muche wonne her mothers favor, that she is very lothe to suffer her to departe from her. She occupieth her tyme moste with the nedyll, wherwithall she She can reede and wryte her but Frenche, Latyn, or other langaige

she one nor yet canne synge nor pleye upon onye instrument; for they take it heere yn Germanye for a rebuke and an occasion of lightenesse that great Ladyes shuld be lernyd or have enye knowledge of musike. Her witte is so goode, that no doubt she wille yn a shorte space lerne th 'Englisshe tongue, when so ever she puttithe her mynde to hit. I cowde never heere that she is ynclyned to the good cheere of this Cowntrey, and merveyle it wer yf she shulde, seinge that her brother, yn whome yet hit were sumwhat more tolerable, doth so well absteine from hit. Your Graces servante Hanze Albein has taken th 'effigies of my Ladye Anne and the Ladye Amelye, and hathe expressyd theyr imaiges verye lyvelye.

Der merkwürdige Brief des Earl of Southampton an den König, Calais, 13. Dec. 1539, State Papers vol. VIII. S. 208—213.

B. Aus den Haushaltsrechnungen des Königs.

A. Book of his Majestys household expenses 29—33 Henry VIII. (Februar 1538 bis Johannis 1541) British Museum, Arundel MS. 97.

Paymente in February A⁰ xxix⁰

Item for luke Hornebaud paynter lv S. vj d.

Paymente in Marche A xxix⁰

Item paid to philip hoby by the Kinge commaundement certefyd by my lord privy seale lettre for his coste annd expences sent in all possible diligence for the Kinge affaires in the parties of beyonde the See	{ xxiiij li vj S. viiij d.
---	----------------------------------

Item for luke hornebaud paynter lv S. vj d.

Quarter wag. at our lady day A⁰ vt supra.

Item for Hans Holbeh paynter vij li x S.

Paymente in Aprill A⁰ xxx⁰

Item for luke hornebaud paynter wage lv S vj d.

Paymente in May Anno xxx⁰

Item for luke hornebaud paynter wage lv S vi d.

Paymente in June A xxx⁰

Item for luke hornebaud paynter lv S vj d.

Quarter Wag. at midsommer A⁰ xxx⁰

Item for Anthony Toto and barth. pen paynters xij li x S.

Item for Hans Holbyn paynter for one hole yeres annutie aduanced to him before hand the same yere to be accompted de from our ladye dey last past the somme of	{ xxx li
---	-------------

Paymente in July Anno xxx⁰

Item for luke hornebaud paynter wage lv S vj d.

Paymente in August A^o xxx^o

Item for luke hornebaud paynter lv S vj d.

Yet payment in September A^o xxx^o

Item for luke hornebaud paynter wagis lv S vj d.

Quarter wag. at mighelmas A^o vt supra.

Item for Anthony Toto and Bartilmew pen paynters . . . xii li x S.

Item for Hans Holbyn paynter wage nihil quia
solutum per warrantum.

Paymente in Octobre Anno xxx^o

Item for luke hornebaud paynter wage lv S vj d.

Paymente in Nouembre A^o xxx^o

Item for luke hornebaud paynter wage lv S vj d.

Paymente in Decembre Anno xxx^o.

Item payde to Hans Holbyn one of the Kingis paynters }
by the kinge commaundement certefeyed by my lorde }
pryvisseales lettre x li for his coste and charge at } x li
this tyme sent abowte certeyn his grace affares into }
the parties of High Burgony by way of his grace }
rewarde. }

Item for luke hornebaud paynter lv S vj d.

Quarter Wag. at christemas A^o ut supra.

Item for Anthony Toto and Bartilmewe penn paynters . . . xij li x S.

Item for Hans Holbyn paynter nihil

Rewardes geuen on Wensday New yeres day at Grenewiche a^o
ut supra.

Item to Anthony Toto, servant that brought the King }
a depicted table of Calomie } vi S. viij d.

Item to luke hornebaud that gave a skryne vj S viij d.

Paymente in January Anno xxx^o

Item for luke hornebaud paynter lv S. vj d.

Dgl. wieder im Februar und März.

Yet Quarter at our lady day A xxx^o

Item for Anthony Toto and barthelmewe penn . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter . . . nihil quia prius per warrantum.

April, Mai, Juni A^o xxxi wieder Zahlung an L. Hornebaud.

Quarter wage in June A^o ut supra [d. h. xxxi].

Item for Anthony Toto and Bartel. pen paynters . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter vij li x S

Paymente in July Anno xxxi^o

Item for Luke Hornebaud paynter wage lv S vj d

Item to Mr. Richarde Bearde one of the gromes of the Kingis privitchambre and Hans Holbyn paynter by like lettre sent into the parties of High Almayne vpon certain his gracis affaires for the costes and chardgis of theme both xl li. And to Hans Holben for the prepairacion of such thinge as he is appoynted to carie with him xiiij li vj S viij d. in all the somme of

liij li. vj S.
viij d.

August u. September Zahlung an Hornebaud.

Paymente in Septembre A xxxi⁰

Item paie by the Kyngis highnes commaundement certified by my lorde Pryviseales lettres to Hans Holbenne paynter in the advauncement of his hole yeres wagis beforchande afre the rate of xxx li by yere which yeres advauncement is to be accompted from this present Mich. And shall ende vltimo Septembris nextcommynge the somme of

xxx li

Quarter Wag. Anno ut supra.

Item for Anthony toto and bart. penn paynters . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . vij li x S.

Oct., Nov., Dec. Zahlungen an Hornebaud.

Quarter Wage at Christumas A⁰ vt supra.

Item for Anthony Toto and Barth⁰ pen paynters . . . xij li x S

Item for hans Holbyn paynter . . . vij li x S

Rewardes geuen in Thursday new yeres day at Grenewiche as has be accustomed Anno tricesimo primo.

Item to Anthony Toto servant that brought a goodly table . . . vj S viij d

Item to luke Hornebaud paynter . . . vj S viij d

Monatsgehalt an ihn Januar, Febr., März.

Quarter wage at our lady day A⁰ vt supra

Item for Anthony Toto and bartill. penn paynters . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . vij li x S

April bis Juni xxxij Monatsgehalt an Hornebaud.

Quarter Wage as Mydsommer A⁰ xxxij⁰

Item for Anthony Toto and Bartilmewe pen paynters . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter . . . vij li x S

Juli, August, September Zahlung an Hornebaud.

Paymente in Septembre A⁰ xxxij⁰

Item paie to Hans Holbyn the Kinge paynter in advauncement of his wagis fore one half yere beforehande the same half yere accompted and reconned fromme Michaelmas last paste the somme of

xv li

Quarter wage at michelmas A⁰ vt supra

Item for Anthony Toto and Barthelmewe pen painters . . . xij li x S.

Item for hans holbyn paynter . . . nihil quia prius per warrantum.

Paymentis had by Sir Brian Tuke knight Treasurer of the Kinge

Chamber begynning primo die Octobr. Anno Regis

Henrici octaui tricesimo secundo.

Item for luke Hornebaude paynter wage lv S vj d

Desgl. im November u. December.

Quarter wage as Christumas A⁰ ut supra.

Item for Anthony Toto and batilmewe pen paynters . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter wage . . . nihil quia prius prae manibus

Rewardes given on saterday New yeres day at Hamptoncourte

Anno xxxij⁰

Item to Anthony Toto servant that brought the King
a table of the storye of Kinge Alexander } vj S viij d

Januar, Februar, März Zahlung an Hornebaud.

Paymente in Marche Anno xxxij⁰

Item paied to Hans Holben the Kinge painter in advaun-
cement of his half yeres wagis before hande after the
rate of xxx li by yere which half yere is accompted
to beginne primo aprilis A⁰ xxxij Dm. Regis nunc
and shall ende vltimo Septembris then next ensuyng
the somme of } xv li

Quarter wage at our Lady day a⁰ ut supra.

Item for Anthony toto and barthilmewe penn paintres . . . xij li x S

Item for Hans Holben paynter wage . . . nil quia prae manibus

Paymente in Aprel beginning A⁰ xxxij⁰ And endynge xxxij⁰

Item for luke Hornebaud paynter lv S vj d

Desgleichen in Mai u. Juni.

Quarter wage midsommer A⁰ ut supra

Item for Anthony Tort and bartilmewe pen payntres . . . xij li x S

Item for Hans Holbyn paynter nihil quia prius

C. Liste von Neujahresgeschenken.

Weihnachten Anno XXX (1538, Neujahr 1539).

Im Befitze von J. B. Nichols Esq.

Unter den Geschenken;

By Hans Holbyne a table of the pictour of the prince grace.

Unter den Gegengaben;

To Hanse Holbyne, paynter, a gilte cruse with a cover (Cornelis) weing
x oz. quarter.

D. Subsidien-Rolle der City von London*).

24. October, 33. Henry VIII. (1541).

Aldgate Warde

The Parisshe of Saint Andrewe Undershafte

Straungers

Barnadyne Buttessey, XXX li . . . XXX S.

Hanns Holbene in fee, XXX li . . . iij li

E. Holbein's Testament.

Bis vor kurzem in der St. Pauls-Kathedrale zu London bewahrt, in einem Buche genannt
Beverley, Folio 116. Abgedruckt in der *Archaeologia* vol. XXXIX.

In the name of God the father, sonne, and holy gohooste, I, JOHNN HOLBEINE, servaunte of the Kynges Magestye, make this my Testamente and last will, to wyt, that all my goodes shalbe sold and also my horse, and I will that my debtes be payd, to wete, fyrst to Mr. Anthony, the Kynges servaunte, of Grenwiche, y^e of summe of ten poundes thurtene shyllinges and sewyne pence sterlinge. And more over I will that he shalbe contented for all other thynges betwene hym and me. Item, I do owe unto Mr. John of Anwarpe, goldsmythe, sexe poundes sterling, wiche I will also shalbe payd unto hym with the fyrste. Item, I bequeythe for the kynpyng of my two Chylder wich be at nurse, for every monethe sewyn shyllinges and sex pence sterlynge. In wytnes, I have sealed and sealed this my testament the vijth day of Octaber, in the yere of our Lorde God M^lvCxliij. Wytnes, Anthoney Snecher, armerer, M^r John of Anwarpe, goldsmythe before sayd, Olrycke Obynger, merchaunte and Harry Maynert, paynter.

XXIX^o die Mensis Novembris anno Domini predict. Johannes Anwarpe executor nominat. in testamento sive ultima voluntate Johannis alias Hans Holbein nuper parochie Sancti Andree Undershafte defuncti comparuit coram Magistro Johanne Croke, etc. Commissario generali ac renunciavit omni executioni hujusmodi testamenti quam renunciationem dominus admisit deinde commisit administracionem bonorum dicti defuncti prenominato Johanni Anwarpe in forma juris jurato et per ipsum admissa pariter et acceptata. Salvo jure cujuscunque. Dat. etc.

Holbene. — XXIX^{no} die Mensis predicti commissa fuit administracio bonorum Johannis alias Hans Holbenn parochie sancti Andrei Undershaft nuper abintestato defuncti Johanni Anwarpe in forma juris jurato ac per ipsum admissa pariter et acceptata. Salvo jure cujuscunque. Dicto die mens. etc.

1) C und D aus A. W. Franks »Discovery of the will of Hans Holbein, *Archaeologia* vol. XXXIX.« — D ward Mr. Franks durch Walter Nelson Esq. vom Record Office mitgetheilt. — Landbesitz und Jahrgelder

wurden doppelt so hoch besteuert als Güter, daher der Unterschied in der Besteuerung der beiden Fremden bei völlig gleichem Einkommen.

IV. Aus den Notizen des Dr. Ludwig Iselin.

Ein kleines gebrochenes Blättchen, hoch 0,09, br. 0,07, auf vier Seiten allerlei Aufzeichnungen, theilweise über Kunst, enthaltend. Kleine, schwer zu entziffernde Schrift vom Ende des 16. Jahrhunderts. Von Herrn Eduard His auf der Baseler Bibliothek unter den Amerbach'schen Papieren entdeckt.

Predigstül ze Wien in Oestreich und ölberg ze Spir halten Die steinmetzen für die . 2 . besten werck in teuschem land. Tertium nunc non succurrit.

Bildhawen Kompt aus der molery: molen war ein anfang der abgötterey, ist entschanden von dem schatten eines liecht fetirs den man zuerst abgezeichnet hatt vnd darnoch die moler Kunst erfunden.

Folgt Einiges über Goldmachen u. f. w. Auf Seite 2, wo am Rande die Monogramme von Dürer, Aldegrever, Virgil Solis, Holbein stehen, schreibt er über letzteren:

Am Rande:

H. H. Hans Holbein Augustanus patre quoque natus pictore, filios uero .habuit Johan. Holbein Aurifabros, pictorem nullum.

Im Text:

Joan. Holbein Augustanus profectus est commendatus ab Erasmo Rot Angliae Regi in Angliam, posteaquam Basileae sese sustentare, arteque sua victum parare non poterat, profectus est anno 1526: circa autumnum. Adeo pollebat et excellebat arte pictoria ut quamvis nec scribere nec legere didicerat¹⁾, depingebat aliorum characteres adeo argute et venuste ut nihil supra. Sic manum Joan. Oporini (vitrici aut parentis merito mei) imitabatur, ut omnes persancte jurarent, Oporinum, quem depinxerat Holbein, scripsisse. Pingebat canem quem praetereuntes nonnulli allatrare solebant; in iconibus adumbrandis et informandis adeo erat exercitatus, ut quicquid in homine naturae erat, artis opere exprimeret. Do er aus engelland wider gon Bafel uff ein zit kam, war er in Siden vnd Samett bekleidt: do er vormols must Wein am Zapfen kauffen. Er starb nachdem er wider in engelland zoch, an dem Englischen schweif. Er wollt, so in gott das leben hett gelengeret, fil gmeld a(ber) vnd besser gemolet haben in sim kosten, als den Sal uff dem richthaus, das Haus zum tantz faget er wär ein wenig gutt.

1) Dafs dies irrig ist, wissen wir durch Holbein's Aufschriften auf seinen Skizzen. — Schriften, namentlich Briefadressen, welche die Hände verschiedener Personen nachahmen, kommen auf verschiedenen Porträten, beson-

ders von Kaufleuten des Stahlhofes vor. Der gleichen war überhaupt Mode, auch Quintin Massys, (vgl. S. 11 f.) verstand sich darauf Das Bild des Oporinus ist nicht bekannt.

Am Rande:

Coena Domini Holbein: Saluator etc.¹⁾

Dominus D. Bas. Amorib. soluebat tonsori in foro piscatorio e regione diuersorij ad olorem habitanti nomine Rholoph. 100 fl. für Kunst allerley. 1578. Mense Februario.

Engellender ein verachtlich volck, zierlich bekleidet, fiberlich, meinen vnd halten für nitzs keinen, der nitt ires landes art. Suum cuique pulchrum²⁾.

Kein volck ist mehr allerley sprachen erfahren, dan niderlender, do her das sprich wortt entflanden: So man ein niderlender in ein sack durch die laender treggt, wurd er die sprachen lernen. Kein volck wider gereifett dann belgier oder niderlender; witer aber die Spanier, die bis in indiam, Apricam geschiffet, vnd die nüwe welt erfunden haben.

Schweden ein grob volck: den teüfchen vfsetzig vnd vnbarhertzig.

Schwaben ob linguam et mores allenthalben verachtett, hand gefchicket leütt.

Schwaben schwetzer, Bohmer ketzer, Polen Dieb etc.

Es folgen Recepte zum Kalklöfchen u. dgl. Dann von anderer, viel späterer Hand:

Ob excellentem artis pictorie cognitionem 50 fl. 1538. magistratus Basil. Joh. Holbeinio pictori annuatim ex aerario Contribuit Jac. Mejero coss. Et largitus est uxori illius per biennium illud quo in Anglia absuit. 80 fl. de tractis 20³⁾.

V. Auszüge aus Katalogen und Inventaren.

A. Auszug aus dem Amerbachischen Inventare

im Archiv des Museums zu Basel.

Auf dem Pergament-Umschlag:

Acta, Handlungen, Zyttliche hab, vnd administration Bonifacij Amerbach, dessen, so Imme Gott der himmelsch Vatter durch Christum Jesum zeadministrieren vnd zeverwalten gnedenglich befohlen vnd befehert.

Vorbemerk von anderer Hand:

Autographum Basilii Amerbachii vor A. 1586 verfertigt; und nach diesem Jar supplirt etc.

Inuentarium der stucken oder sachen so in der nüeren Cammer gegen miner studierstuben über, begriffen, dessen in mim testament meldung befehicht.

1) Hier werden also bei Gelegenheit der im Text erwähnten Werke des Meisters noch andere seiner Werke namhaft gemacht. »Saluator« mag der todte Christus in Basel sein.

2) Eine interessante Ergänzung zu den damaligen Urtheilen über die Engländer, von denen Bd. I, S. 325, die Rede ist.

3) Der unbekannte Schreiber dieser Bemerkung hat wohl den Bestallungsbrief, von dem Basilius Amerbach eine Abschrift genommen (jetzt im Archiv des Baseler Museums), schwerlich aber eine ausdrückliche Nachricht über die Bezahlung der Pension an Holbein's Hausfrau gekannt.

Erflich hangen vnd stand an den wenden in diser Camer nün vnd vierzig gros vnd klein gemolte tafelen. — Als nemlich Holbeins fraw vnd zwei kinder von im H. Holbein conterfehert vf papir mit olfarben, vf holz gezogen. — Ein todten Bild H. Holbeins vf holz mit ölfarben cum titulo Jesus Nazarenus rex etc. — Meins vatters conterfehlung in der iugend H. Holbeins vf holz mit ölfarb. — Zwei täfelin daruf eine (darunter, ausgestrichen: „zwei“) Offenburgin conterfehert ist vf eim geschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich. H. Holb. beide, mit ölfarben vnd in ghüsenn . . . Ein nackend kindlin sitzt vf einer schlangen kompt von Holbeins gemeld durch H. Pocken vf holz mit olfarben mehrteil nachgemolt. — Ein krützgeter Christus in wolchen Albrecht Dürers nachgemacht durch Ambros Holbein sambt Got dem vater vnd vil engeln, mit ölfarben vf holz. — Item ein tafelen gehort darin ein conterfehlung Holbeins mit trocken farben, so im grofsen kasten vnder Holbeins kunst ligt. — Item zwei H. Holbeins mit olfarb gmalte täfelin darin Christus vnd Maria in eim ghüs, mit steinfarb. — Ein Adam vnd Eva mit dem äpfel H. Holb. vf holz mit olfarb. — Ein Erasmus mit olfarb vf papir in eim ghüs H. Holbeins arbeit. — Ein gros nachtmall H. Holbeins erste arbeiten eine vf tuch mit ölfarb. — Item einer heiligen iungen vnd iungfrawen köpflein mit patenen vf holz mit ölfarb klein H. Holbein erste arbeit. — Item zwei kneblin in gelben kleidern vf holz mit Oelfarben Ambros Holbein. — Ein Zimlich gros Crucifix kompt von Holbein nachgemacht durch ein Beyer M. Jacob Claufenn gefellen vf tuch mit olfarben. — Ein grofse Geiflung vf tuch H. Holbein ersten arbeiten eine mit ölfarb. — Ein nachtmal vf holz mit olfarb H. Holbein, ist zerhowen vnd wider zusamen geleimbt aber vnsetig. — Ein klein hölzlin täfelin daruf zwen todtenkopf mit gefelschten farben. — Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt H. Holbeins arbeit.

Folgen Nachträge u. f. w., Kasten mit Gold-, Elfenbein-, und anderen Geräthen oder Schnitzereien; Münzen u. f. w. Dann:

In difem einem kasten find zu oberst ein gar grofse, vnd tarunter sechs vnd dreifsig schubladen, darin allerlei alter vnd nuwen Tütscher Niederlender Frantzosen vnd Italianer gemeld von hand gerifsen, gemolt, getruckte, gestochne stuck.

..... H. Lützelburg. 1. . . .

... Holbein senior. 56. sambt zwei büchlin mehrteil mit stetzen. Ambros Holbein 4.

... Holbeini imitatio aliena non propria eius 64. Getruckt IIII. Biblica historia cet. 2. Totentantz 2 expl.

H. Holbeini genuina gros klein von feiner hand 104. Moria Erasmi hin und wider mit figurlin. Ein buchlin darin by 85 stücklin gerifsen. Ein anders permentin mit eim stuck. Erasmi effigies in eim rundelin mit ölfarben.

Im zweiten, späteren Verzeichniß weichen bei den Gemälden folgende Stellen ab:

Item Hanfs Hohlbein des Mahlers Conterfet auff Bapeyr mit trockhen farben ist ein brustbildt. . . .

Item ein tafelein von öhlfarben marmoriert darin ein sitzender Jesus mit einer dornenen Cron. . . .

Ist ein gleich formert tafelin darauff ein Nünnlein in einer Coppellen.

Verzeichniß der Handzeichnungen.

Item Zehen Stuckh vom passion getuscht, Jedes auff einem Bogen Papeyr.

Item die Aufsfuehrung Christi getuscht auff Zween Bögen.

Item ein descriptio wie die drey weissen aufs Morgen das kindlein Jesu verehren vndt andere biblische Historien auf zwey Bögen getuscht.

- | | | | |
|---|---|--|---|
| Jedes auf einem
Realbogen getuscht. | { | Item St. Anna getuscht. | |
| | | Item 2 heilige manner getuscht. | |
| | | Item St. Georg mit einem Drackhen. | |
| | | Item ein heilige Jungf. mit einem Schwerdt. | |
| | | Item ein heilige Jungf. mit einem Kelch. | |
| | | Item j alter heiliger. | |
| | | Item der heilige Apostell Johannes. | |
| | | Item 2 Marienbildt mit dem Kindly Jesu. | |
| | | Item Sancta Virgo Rigard. | |
| | | Item ein gefimbs mit einem Baum. | |
| Jedes stückh auf
einem bogen getuscht. | { | Item deren von Rosenburg wapen. | |
| | | Item iii Alte Adelliche wanpen. | |
| | | Item die Creuzigung Christi. | |
| | | Item ein Marienbildt mit dem Kindly Jesu sampt
seinem Pfleg Vatter Joseph. | Jedes stückh auf einem
Bogen getuscht. |
| | | Item ein Marienbildt vor welcher ein foldat vnd j bettler kneien. | |
| | | Item 2 Soldaten. | |
| | | Item einer vom Adell mit seinem wapen. | |
| | | Item einer vom Adell mit 2 adellichen wapen. | |
| | | Item 2 einhorn mit schönen Seulen eingefast. | |
| | | Item die Crönung der heiligen Jungfrawen Marien. | |
| Jedes stückh auf
einem bogen getuscht. | { | Item der Statt Basell grofs Infigell. | |
| | | Item j Marien bildt mit der Sonnen bekleidt. | |
| | | Item 5 abconterfetungen von Brustbildern darund ein weibs Perfohn. | |
| | | Item stünff gantze bilder getuscht iedes auff ein quart bogen von Reall. | |
| | | Item ein Engell mit einer wag: darauff auff einerseiten ein Kindt auff der
andern der Teuffell auff einem quart bogen getuscht. | |
| | | Item der verlohrene Sohn getuscht auff einem quart blatt. | |
| | | Item zwey heupter eins von öhlfarben das andere getuscht auff quart bögen. | |
| | | Item der König Rehabeam mit veilen bildern tuscht auf einem kleinen
bogen. | |
| | | Item Valerianus et Sapor. Rex persiarum getuscht auf einem quartbogen. | |
| | | Item 4 schmale stückhlein getuscht daruff Sprüchly aufs der heiligen schrift. | |

- Item der Prophet Samuell vnd Achab. getuscht auff einen langen bogen.
 Item j schlacht in der grofe vndt form wie obsteht.
 Item Zaleucus } getuscht auff quart bögen.
 Item Charonda Tirius }
 Item Sanct Laurentius getusch auff einem in octavo.
 Item j Spruch dafs man das gemeine Wesen dem Sonderbaren vorziehen
 solle getuscht in octauo.
 Item eine Sterbende Nunnen getuscht auff einem quart.
 Item der verlohren fohn getuscht j quart blettli.
 Item drey kleine vnbekandte Stuckhli getuscht.
 Item die ausfuehrung Christi in quart getuscht j nachtluckh.
 Item der grofs Christophell vnd Zwey marien bildlein mit Kindlen, ge-
 tuschte nachtluckhlen auff octav blettlen.
 Item der Messerschmide wapen getuscht: in gedachter gröfe.
 Item ein entwurff des todten Erasmi haupts auff Bergament in octauo.
 Item St Lorenz getuscht in quarto.
 Item ein Jung Schafflein vnd ein Lambskopff getuscht in quarto.
 Item ein fledermaus getuscht in octauo.
 Item vier hendt getuscht in octauo.
 Item 2 todte weiber köpff getusch in sedecimo.
 Item j kopff dito.
 Item ein zierlicher abruffs eines Dolchens darauff der Todtendantz.
 Item j Schlaffendt köpfflin.
 Item j Mannsbildlein in sedecimo.
 Item 7 Stuckh von der Orgeln in Munster zu Bassell.
 Item des Erasmi Terminus.
 Item ein Abrifs vber das haufs zum dantz zu Basell in drey Stuckhen
 Item sonst 2 vnbekandte Stuckh von Beueren.
 bis hierharo findts hohlbeinische Stuckh.
 etc. etc.

Es folgen zwei gleichlautende Inventare aus der Zeit der Erwerbung, 1662. Hierzu ein Nachtrag von anderer Hand, vom 2. März 1663, unterzeichnet: „Joh. Rudolf Werenfels“

Verzeichnufs

Hans holbeinens handrissen vnd Zeichnungen.

- x fluck. Passion, numeriert zu vndt: — fol.
 Erasmi Roterodami Contrafeit. Rundt: gemahlt. —
 lxij. Stuck, vnzweyfelich Original vnd gut: —
 iiij. haufs zum dantz.
 j. Thome Mori familia.
 xx Stuck schlechten weck.

Zur Orgeln:

- vij { j Kayf. heinrich, sammt Münfter gegen die Pfaltz: — dt. Copey.
 j Maria, mit Engelin hind Ihrer, muficierendt: — dt. Copey.
 j Kunigunda mit Crucifix.
 j Bifchoff Pantalus: — dt. Copey.

B. Imhof'sches Inventar (1573).

34. Ein tefelein ein Marienbild auf pergamentt hat der Holpein zu Basel gemalen. 3 fl.

(Im Inventar v. 1580 und Geheimbüchlein von 1633 steht Mannsbildt statt Marienbild).

35. Noch ein folch tefelein Ein Junckfrau mit Einem perlen Harpandt, hat auch der alt Holpein gemalt. 4 fl.

Vgl. A. Springer, Mittheil. d. k. k. Centralcommiffion V, S. 352.

**C. Aus dem Manuscript des Remigius Fesoh
in der Baseler Bibliothek**

„*Humanae Industriae Monumenta.*“

Blatt 35:

Hans Holbein.

Auf ein Citat aus C. van Mander folgt:

A. 1651 mense Aug. cum admissus essem ad inspectionem Musaei Amerbachiani, ab heredibus vidua tum Basiliis Iselii Amerbachiae per matrem audiui in schedis Amerbachianis reperiri tres fuisse fratres Holbeinios pictores omnes hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem. Manum Ambrosii vidimus in d. Musaeo in tabella qua duo capita sceleta expressit ad cancellos ferreos, mira industria.

Es folgt ein Citat aus Quad.

OPERA.

I. Basileae is platea ferrea, Eifengassen, quam vocant, Domus est, cui nomen Zum Dantz, in qua etiamnunc miro artificio huius pictoris manu divina, in muro sub tecto, picta conspicitur chorea rusticorum saltantium, cuius in vita quoque auctoris meminit Manderius supradictus.

pro hac pictura Holbenius habuit florenos XL.

notante Zuingerio in meth. Apodemica fol. m. 199.

II. In curiae Basiliensis area superiori parietes tres divina similiter huius pictoris manu sunt picturis variis exornati.

III. Effigies Caroli V. Imp. quam Dns Le Blond pictor Amstelodamensis a Duce Buckinghamio Anglo, ad conquirendas tota Europa picturas celebriores imprimis Holbeinianas emissus, emit Lugduni in Gallia pro centum Coronatis An. circiter 1633 prout suis ad me literis Dn. Monconius Liergaeus Consil. Regius An. 1638 7. Jan.

IV. Effigies Erasmi Roterodami, ab eodem Blondio empta Basileae a. Dn. Joh. Jac. Burckardo J. C. ducatis aureis centum: quam postea delatam in Belgium inde accuratissime iusta magnitudine in aes incidi curavit, manu doctissima C. Vischer, prout extat inter effigies nostras illustrium.

Effigies Jacobi Meieri zum Hafen postea consulis Basil. primi, e patri-
ciis, et Uxoris eiusdem artificio admirabili, quas An. 1630 in sua habuit potes-
tate Joh. Rud. Feschiu Reip. Basil. Consul. Pater. Nota Picturae H. H. 1516.

Nunc visitur in Musaeo Rem. Feschii J. C. Basil. una cum prima deli-
neatione ipsiusmet quoque Holbenii unde postea tabellas illas domi accuratius
adornavit diligentia incredibili.

EFFIGIES.

Inter pictores illustres volumine nostro Effigierum.

Am Rande:

Eandem habet Pinacotheca nostra vivis coloribus aliunde depictam a Joh.
Lydio nostrate sing. industria elaboratam et mihi oblatam, prid. Cal. Jan. 1667.

Videtur quoque in chorea mortalitatis manu Holbenii propria delineata. ¹⁾

Aliam quoq. habemus ex *αιτογραφω* ipsiusmet Holbenii picto quod extat
in Pinacotheca Arundeliana, a Wenz. Hollar in aes transcriptam.

Item aliam, itidem ex orginario diverso Holbenii in aes incisam Ant.
Stokius fecit H. h. excudit.

Aliam vidi in celebri pinacotheca Amerbachiana ab ipsomet quoque
Holbenio elaboratam coloribusque siccis, nigris et cinericeis, Holbenium adhuc
junioem exprimentem Annorum circiter XX. cum pileo sive pireto rubro. altit.
pedis Romani cum dim. circiter, latit. pedis unius vel paulo minoris.

Es folgen Stellen über Holbein aus Erasmus' Briefwechsel.

Erant 2. tabulae junctae, ligamentis ferreis ut aperiri et claudi potuerint,
in tabula dextra Effigies Johan. Frobenii Typographi, in altera Erasmi sine
dubio ab ipso Erasmo in gratiam et honorem Frobenii, quem impense amabat,
curatae, et eidem ab Erasmo oblatae, unde et eidem dextram cessit: Ex his
tabulis nobis exempla paravit pictor non imperitus Joh. Sixtus Ringlinus Basil.
An. 1648, quae extant inter effigies nostras.

Continuatio Holbenii.

VI. An. 163... suprad. pictor Le Blond hic a vidua et haeredibus
Lucae Iselii ad S. Martinum emit tabulam ligneam trium circites ulnarum
Basilensium tum in altitud. tum longitud. in qua adumbratus praedictus Jac.
Meierus Consul ex latere dextro una cum filiis, ex opposito uxor cum filiabus
omnes ad vivum depicti ad altare procumbentes, unde habeo exempla filii et
filiae in Belgio a Joh. Ludi pictore ex ipsa tabula depicta. ²⁾ Solvit is Le
Blond pro hac tabula 1000 Imperiales, et postea triplo majoris vendidit Mariae

¹⁾ Vgl. Bd. I, S. 278 unten, im Ver-
zeichniss der Werke den Abschnitt über die
Bildnisse der Holbein.

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

²⁾ Sehr mittelmässige Copien, im Baseler
Museum.

Mediceae Reginae Galliae viduae Regis Lud. 13. matri, dum in Belgio ageret, ubi et mortua. Quorsum postea pervenerit incertum.

Zufatz am Rande:

Tabula haec fuit avi nostri Remigii Feschii Consulis, unde Lucas Iselius eam impetravit pro Legato Regis Galliarum, uti ferebat, et persolvit pro ea centum Coronatos aureos solares. An. circ. 1606.

VII. In Archivo Magistratus Basil. similis tabula lignea bimembris, quae ductis rectis lineis in multas est tabellas tributa, quibus figuris exiguis passio Dni. nostri adumbrata artificio prorsus admirabili et incomparabili, pro qua tabula Ducem Bavariae Maximilianum ferunt A. 1646 per legatum aliquot millia aureorum obtulisse.

In Musaeo Amerbachiano.

VIII. In Musaeo Dni Basilii Iselii Amerbachiadis extat Christi corpus in Tabula longa pedem circiter alta cum dimidio iacens miri Artificii.

Corpus mortuum repraesentans iustae magnitudinis cum inscr. literis Aureis IESVS NAZARENVS REX IVD.

ad pedes MDXXI. H. H. Hans Holbein, ut tum XXIII. non nisi fuerit Annorum, ut prorsus dignum admiratione, unde haec ei praecox adeo pingendi industria incomparabilis, praesertim *ἀντροδιόκτωρ*, et suis ipsius magistro.

Pro hac pictura mille ferunt oblatos Imperiales.

ibidem. IX. Effigies Erasmi Lateralis. qua Erasmus scribens adumbratus, manu variis Annulis ornata, et oculis in scripturam intentis.

Tabula altit. sesquipedalis, et pedem unum lata.

ibidem. X. Lais Corinthiaca, meretrix famosa in Antiquitate, veste scissa colorata meretricia stans ad mensam Nummis aureis onustam protensa manu precii velut paucitatem contemnens, adeo nempe care suas locabat noctes, vel potentissimi precii magnitudini deterrentur. E praecipuis indicatur pictura haec Holbenii Musaei Amerbachiani. Vnum circiter pedem lata sed paulo altior: habet adscriptum Annum MDXXVI. quo Anno in Angliam abiit, cum commend. Erasmi.

ibidem XI. Alia pictura priori similis plane, Foemina nempe et habitu corporis, et vestitu et magnitudine Laidi non absimilis, nisi quod haec iuxta se habeat infantem. E schedis Amerbachianis apparet hanc effigiem esse foeminae alicuius e familia nobili Basiliensi Offenburgiorum.

ibidem. XII. Adam et Eva cum pomo in manibus, capita nonnisi cum pectoribus. A. 1517. H. H. Tabella sesquipedem lata, alta vero pedem unum.

ibidem XIII. Effigies Erasmi parva in Tabella rotunda.

XIV. Effigies Bonifacii Amerbachii barbata Annum cum ageret aetatis

XXIV. cum byreto nigro: In Tabella ad latus depicta effigiei haec leguntur . . .

Es folgt die Inschrift, vgl. unten, Verzeichniß der Werke.

Am Rande:

Tabula quadrata pedalis ibid.

Ibid. XV. Christus nudus sedens sub Porticu eleganti cum corona spinea in capite statura non nisi palmari, colore albo, cinericeo rubro mixto temperatura eleganti ac mire iucunda. Pictura priore minor nonnihil, una cum sequenti nulli cedere iudicatur ex picturis Holbeinianis.

Ibid. XVI. Maria sedens in templo cum porticis et orans tabella socia priori: sane par nobile tabellarum Holbenianarum.

Ibid. XVII. Christus in cruce cum Johanne et Maria tabula tres pedes alta, et duos lata, quam ipsam quoque Holbeinianis adnumerant heredes ex notatis Amerbachianis.¹⁾

Ibid. XIX. Coena Dominica 3½ pedes alta, et tres circ. pedes lata.

Ibid. XIX. Maria cum Christo infante in sinu erecto.

Tabula altit. sesquiped. unum pedem lata.²⁾

Ibid. XX et XXI Duo pueruli duabus tabellis quadrat. aequilat.³⁾

Ibid. XXII. et XXIII. Juvenis sanctus, cum Virgine sancta, cum radio aureo, tabellae similes prioribus.

Ibid. XXIV. Ascensio Christi. Ein Nachtstückch. Christus in nubibus schön perspectiv. Kleine Bilder.⁴⁾

Ibid. XXV. Christus nudus sedens MDXVIII.⁵⁾

Ibid. XXVI. Tabella ex utroque latere picta a quodam scriba prae foribus suspensa, regionem superiorem utrinque scriptura complet. qua invitatur iuvenes ad *καλλιγραφία* in cuius gratiam Holbeinus adiecit picturam utrinque nempe aream in qua dispositi hinc inde pueri intenti scriptioni.

Spätere Tinte:

XVII. Effigies Holbenii in charta coloribus siccis cinereis adumbrata cum pileo seu pireto rubro, facie venusta juvenili, imberbi, annorum circiter XIIX, vel XX, ad summum indicat aetatem: charta altitudinis duarum spythamorum mediocrium, lata vero unius spyt. cum dimidio.

XIIX. Uxor Holbenii cum duobus liberis nudis in Tabula Lignea von ölfarben. 3. spythamos alta, 2. lata.

XIX. Coena Christi in Tabula lignea maxima, e primis picturis Holbenii.⁶⁾

D. Aus dem Katalog König Karl's I. von England.

A catalogue and description of King Charles the First's capital collection etc. Now first published from an Original Manuscript in the Ashmolean Musaeum at Oxford (Vertue) London 1757.

1) Die Copie von Clauser's Gefellen im Baseler Museeum. Vgl. Amerbach'sches Inventar.

2) Ambrosius Holbein.

3) Das Erstere von Matthias Grünewald.

4) Ambrosius Holbein.

5) Das Abendmahl auf Leinwand.

P i c t u r e s.

No. 14.

Done by Raphael
Urbini.

Item. A little St. George, which the King had in exchange of my Lord Chamberlain, Earl of Pembroke, for the book of Holben's drawings, wherein are many heads, which were done with Crayons, which my Lord Chamberlain immediately, so soon as he received it of the King, gave it to my Lord Marshal, Earl of Arundel; . . .

Vgl. Bd., I S. 334.

No. 22.

Bought out of
Germany by Sir
Hen. Vane Treasurer of the household, and given to the king; done by some good German Painter.

Item. A Picture in a black frame of a German in a furr'd cap and habit, together with his wife, in one piece, dressed with Muslin about her head, in a landskip, half figures less than the life, painted upon the right light.

(Length)

(Breadth)

1 f. 2

(2) f. 1

Jetzt in Hampton Court fälschlich als H. Holbein d. J., Bildnisse seiner Eltern. — Muslin ist ein Druckfehler für much linnen.

No. 30.

Done by Holben,
given to the king
by the deceased
Sir Rob. Killigrew,
Vice-Chamberlain
to the Queen's
Majesty.

Item. In an old defaced gilded frame, wherein a side-faced gentleman, out of Cornwall, in his black cap, painted with a long peaked beard, holding both his hands before him; some part of a landskip, being less than the life, upon a defaced cracked board, painted upon the wrong light.

(L.)

(B.)

Feet. Inch.

Feet. Inch.

1 5 1/2

1 1/2

Porträt des Reskymmer, Hampton Court.

No. 43.

Done by Holben.

Item. The picture of Frobenius, with his printing tools by him; being Erasmus of Rotterdam's printer and landlord at Basil; in a black frame.

Vgl. Nr. 49.

No. 46.

Done by Holben;
given to the king
by Sir Rob. Killigrew,
the Queen's
Vice-Chamberlain.

Item. In an old defaced round gilded frame, painted upon a board, a certain gentleman, almost side-faced, with a long beard, and in a black cap, holding with one of his hands his furred gown; the picture being defaced by washing, painted upon the right lidgt. 1 f. 3 — f. 0.

Unbekannt.

No. 48.

Done by Holben,
given to the king
by Sir Hen. Fanchurch.

Item. Here under is placed, in a round turned of one piece of wood, and the frame about is whited and gilded, whereupon

the picture is painted, is of Sir Tho. More, with a black cap, and furred gown with red sleeves, painted upon the wrong light.

— f. 4 — f. 4.

Unbekannt.

No. 49.

Done by Holben. Item. The picture of Erasmus of Rotterdam, in a high black frame; done by Holben, fellow to the aforesaid piece of Frobenius, painted upon the right light. I f. 9 I f. 1.

Mit Nro. 43 in Hampton Court, als Holbein, doch nur Copien. Vgl. B. I, S. 289.

Limnings.

No. 22.

Copied by Peter Oliver after Hans Holben, where of my lord of Arundel has the principal.

Item. The picture of king Edward VI. in his infancy, in a red cap with a withe feather, and a red coat laced with gold, and golden cloth sleeves, holding in his left hand a round golden rattle, and with his right hand in some action; by a green table, whereupon is written in white and black letters, being in a black shutting frame, painted upon the wrong light. — f. $4\frac{3}{4}$ — f. 2.

No. 27.

Done by Hans Holben, and given to the king by my Lord Suffolk.

Item. Done upon the right light, the fourth picture [in einem Rahmen mit acht Bildern von des Königs Vorfahren] being King Henry VIII. flat and full-faced, in a black cap with a white feather, in a golden habit, and furred gown, and a very little falling band. — f. $1\frac{3}{4}$ — f. 0.

Bartlofe Porträts des Königs fallen vor Holbein's Zeit. Keines der vorhandenen hat mit seinem Stil Aehnlichkeit. Vgl. oben S. 20.

Item here follow four several pictures of King Henry VIII. in white turned ivory boxes without crystal; which are a parcel of pictures given to the king by my Lord of Suffolk.

No. 45.

Supposed to be done by Holben and given to the king by my Lord of Suffolk.

The first, done upon the wrong light, in a round turned white ivory box, being King Henry VIII. in a black cap with a white feather, and silk embroidered doublet with a furred cloak. — f. 2. — f. 0.

No. 60.

Bought by the king, copied by Peter Oliver after Holben.

Item. Done upon the wrong light, Upon a blue grounded card, the picture of Dr. Chambers, Physician to King Hen. VIII. in a black cap, in a furred gown, without a ruff, in a black turned box, without a crystal. — f. $1\frac{3}{4}$ — f. $1\frac{1}{2}$.

No. 64.

Done by Hans Hol-
ben, given to the
King by Sir H.
Vane.

Item. Done upon the wrong light, Upon a round card, one of the Duke of Brandon's children, being in a purple habit laced with velvet lace, with both his hands before him.

— f. 2 — f. O.

Dies und das folgende Bild Bd. I, S. 407 f. und unten, Verzeichniss der Werke, Windfor.

No. 65.

Done by Hans Hol-
ben, given to the
King by Sir Henry
Vane.

Item. Another fellow piece of the same Duke of Brandon's children, in a black cap and habit with green sleeves, leaning with his left arm upon the table, bending his head towards his left shoulder, on the table written his age and the year of our Lord, done upon the wrong light. — f. 2 — f. O.

No. 75.

Done by old Isaac
Oliver after Holben

Item a little piece where Death with a green garland about his head, stretching both his arms to apprehend Pilate, in the habit of one of the Spiritual Prince Electors of Germany. — f. 2 1/2 — f. 2.

Scheint die Nachahmung eines Holzschnittes auf Holbein's Todesbildern, und zwar des Herzogs, zu sein.

The second volume

Of all such of the King's Pictures, As were by his Majesty's especial appointment placed, and at this present time remaining in Whitehall, in the several places following.

In the Privy Gallery at Whitehall.

No. 56.

A Whitehall piece,
on board.

Item a long piece painted with gold, where King Henry VIII. sits with his Queen, and his son Prince Edward on the right side, and his two daughters, Queen Mary and Queen Elizabeth, standing at each side; and a fool at the left side in the door with a jackanapes on his shoulder, and on the other side a waiting-woman, little entire figure.

10 f. O 6 f. O.

Jetzt als „Holbein“ in Hampton Court. Die Benennung ist also eine moderne Erfindung. Das Bild hat zu Holbein nicht die mindeste Verwandtschaft. Die Königin ist Katharina Par. In den modernen Aufschriften des Rahmens ist sie irrig Jane Seymour genannt, und es sind auch die Namen der beiden Prinzessinnen verwechselt. Vgl. J. G. Nichols, Portraits of Edward the Sixth, p. 10, 11.

No. 65.

A Whitehall piece,
by H. Holben.

Item. The picture of Queen Elizabeth when she was young, to the waist, in a red habit, holding a blue book in both her

hands, and another book lying upon the table, in a gilded wooden frame, painted on board. 5 f. O. 4 f. O.

Dieses prachtvolle Porträt der späteren Königin Elisabeth als eines ganz jungen Mädchens wird im Inventory of Henry VIII. Gardrobe. I. (Bibl. Harl. 1419 A., British Museum) so erwähnt: „151. Item a Table with the picture of the ladye Elizabeth her grace with a booke in her hande her gown like Crymeson cloth of golde withe workes.“ Dieses Inventar Heinrich's VIII. wurde, nach dem allgemeinen Titel, im Jahre 1547, gleich nach seinem Tode, aufgesetzt. Nach Mr. Wornum (p. 392 Anm.) gehört dies Bild zu denjenigen, welche in einem früheren Inventar v. 1542 (Public Records — No. 160, Miscellaneous Volumes of the Augmentation Office) noch nicht genannt werden. So ist es also spätestens 1547 gemalt, und Elisabeth, geb. 1583, sieht auch mindestens wie 14 Jahre, eher älter, aus. Demnach ist das Bild erst nach Holbein's Zeit gemalt, es hat auch nicht die leiseste Aehnlichkeit mit ihm, sondern zeigt einen niederländischen Künstler ersten Ranges. — Jetzt in S. James' Palace.

No. 29.

Done by Holben. Item. Upon a crack'd board the picture of a merchant, in a black cap and habit, having a letter with a knife in his hand, cutting the seal thread on the letter, a seal lying by, upon a green table; brought by Sir Henry Vaine and given to the King. 2 f. O. 1 f. 7.

Porträt des Hans v. Antwerpen zu Windfor Castle. Vgl. Bd. I, S. 368 u. unten Verzeichniß der Werke.

E. Zeichnungen von Meistern aus der Familie Holbein in Sandrart's Besitz.

Teutsche Akademie II, S. 87. ff. Sandrart'sche Kunktkammer.

Das Dritte Buch.

Original-Handschrift von den dreyen weltberühmten Meistern Hans Holbein dem Aelteren, Sigmund Holbein, seinem Bruder, und Hans Holbein dem Jüngern, einem Sohn von Hans Holbein dem ältern, so alle im Schweizerland, meist aber zu Basel wohnhaft gewesen sind.

Von Hans Holbein dem ältern: ein grofs Maria-bild, mit dem Christkindlein, sehr sauber mit der Feder gezeichnet und getuscht; auch von selbigem den Ritter S. Georg, ein grosses Bartholome mit etlich andern künstlichen Handrissen und Historien mehr.

Von Sigmund Holbein; zween absonderlich grosse alte Schweizer-Dolchen, mit künstlichen Bildern, oder figuren geziert.

Ein grofs Conterfät und anders.

Von Hans Holbein dem Jüngern: Hans Holbeins des ältern Conterfät, durch seinen Sohn Hans A. 1512 gezeichnet und selbst also beschrieben.

Sigmund Holbeins Mahlers Conterfät, und auch also beschrieben.

Zwei Copien, die jetzt in dem Kupferstichcabinet zu Düsseldorf befindlich sind.

Ein stehendes Maria-bild, sammt dem Christkindlein mit der Feder gezeichnet und getuscht.

Drey unterschiedliche unbekante Conterfäte, gezeichnet.

Eine grosse feldschlacht von Schweizern, zu Fufs, mit der Feder aufs allerfleissigste ausgeschrafft, verwunderlich, voll Kunst und Arbeit, in Fol.

Das Blatt in der Albertina zu Wien.

Ein grosse Zeichnung mit der Feder und getuscht, repraesentirend getreue Herten, sie hält in der rechten hand ein verwundtes Herz, mit der andern an Stricken vier schlafende Hündlein, und hat um sich viel Schilde und andre Zieraten, in Fol.

Ein Maria-bild, sammt dem Christkindlein und Joseph, in einem Saal, und der Hirten Verkündigung, mit der Feder gezeichnet und getuscht.

Eine vortrefflich-grosse Passion Christi, mit der Feder gezeichnet und getuscht, verwunderlich schöner Invention auf neun grossen Folien exprimirt, von den Kunst-Verständigen für sein allervornehmstes Werk erkannt.

Ein Theil dieser Folge sind wohl die sieben Blatt in London, Brit. Museum, vgl. Verz. d. Werke.

Eine Mahlzeit vornehmer Herren Schweizer, mit der Feder getuscht, in folio. C.

Ein solches Blatt, früher als Pencz, von Waagen für Holbein gehalten, aber nicht von ihm, in der Albertina, ein zweites Exemplar in der Sammlung Ambroise Firmin Didot, Paris.

Ein wilder Mann, in fol. C.

Solche Darstellung, aber Original, bei Mr. Malcolm, London.

Der grosse Wagen des Reichthums, mit vier blinden Pferden bespannt, darauf Pluto und die Fortuna sitzen, neben herum gehen viel herrliche Figuren von allen Stands-personen, auf zwei grosse Folien kunstreich gezeichnet mit der Feder und getuscht. C.

Ein ander grosser Wagen der Armuth, mit Eseln und Ochsen bespannt, darauf unter ein elendes Strohtächlein die alte übel gekleidt *PIENIA*, traurig sitzt, da die Hoffnung und Fortuna, Industria und andre Weiblein, neben auf der Erden um den Wagen gehen, als Arbeitsamkeit, Armuth, Unterthänigkeit, Verzweiflung, als vortrefflich schöne Inventionen, mit der Feder gezeichnet, und mit schwarz getuscht.

F. Holländische Auktions-Kataloge.

Einige bemerkenswerthe Stellen aus G. Hoet, „Catalogus of naamlyst van Schildereyen, met derselver pryzen“ etc. Bd. I u. II, in 's Gravenhage, 1752.

Bd. I. S. 133. Sammlung des Jacob Cromhout nebst einigen Bildern des Jasper Loskart, verkauft den 7. u. 8. Mai 1709 zu Amsterdam.

Nr. 24. Een kapitaal stuk, 'met twee Deuren, verbeeldende Maria met Jesus op haer Arm, met verscheyde knidende Beelden, na't Leeven, van Hans Holbeen 2000 fl.

Die Darmstädter Madonna. Vgl. Bd. I, S. 298.

Bd. I, S. 204. Sammlung des Jan van Beuningen, verkauft zu Amsterdam den 13. Mai 1716.

Nr. 73. 't Pourtrait van Holbeen 170 fl.

Alfo Holbein's eigenes Portrait, wahrscheinlich dasjenige, das C. v. Mander bei B. Ferreris in Amsterdam gesehen. Der hohe Preis läßt auf ein Original schließen.

S. 229. Sammlung des Quiryn van Biafum, verkauft zu Rotterdam d. 18. October 1719.

Nr. 54. Thomas Morus, Kanselier van England, door Hans Holbeen uitnemend konstig geschildert 230 fl.

Wohl das Portrait bei Mr. Huth in London.

S. 371. Versteigerung zu Amsterdam d. 23. April 1732.

Een zeer konstig uitmuntent stuk door Hans Holbeen, zynde de Hartog van Nortfolk, nooit zoo goet gezien 1120 fl.

Es bleibt dahingestellt, ob dies das treffliche Porträt des Herzogs von Norfolk in Windfor fein kann.

S. 469. Sammlung des Richard Pickfatt, verkauft zu Rotterdam, 12. April 1736.

Nr. 46. Thomas Morus, Cantzelier van Engeland, zeer konstig door Hans Holbeen geschildert 146 fl.

Vgl. oben.

S. 494. Sammlung des Samuel van Huls, Bürgermeister im Haag, verkauft dafelbst 3. Sept. 1737.

Nr. 191 Het Pourtrait van Frobenius, door Holbeen 20 fl.
Vielleicht die Copie in Basel.

S. 513. Sammlung des Baron Schonborn, verkauft zu Amsterdam, d. 16. April 1738

Nr. 97 Een Pourtrait van Erasmus, door Hans Holbeen.
12 fl.

Wie alle solche billigen Bildnisse des Erasmus offenbar Copie.

S. 559. Versteigerung zu Amsterdam, 1. October 1738.

Nr. 71. Hes Pourtrait van Erasmus, na Holbeen 30 fl.

S. 560 ff. Sammlung des Bürgermeisters v. Amsterdam Joan de Vries, verkauft d. 13. October 1738 im Haag.

Nr. 3. Switzers Vrontotje, door Holbeen, h. 1 v 6 en een half d. br. 1 v. 2 d. 690 fl.

Offenbar das Frauenporträt im Museum des Haag, die Mafse stimmen.

Nr. 11. Een Vrouwtje door Holbeen, h. ruym 9 d. br. 7 d. 125 fl.

Die Mafse stimmen mit dem Porträt der Jane Seymour (Copie) im Haag.

Bd. II, S. 114. Sammlung des Advocaten Tierens, verkauft im Haag 23. Juli 1743.

- Nr. 234. Een mans Pourtrait voor een Tafel een Brief toedoende, door Hans van Holbeen, h. 1 v. 6 en een half d., br. 1 v. 1 d. 5 fl. 10.
 Stimmt in den Mäßen und in der Beschreibung ziemlich mit dem Bilde des G. Tybis in Wien, aber der Preis ist auffallend niedrig.
- Nr. 235. Het Pourtrait van Thomas Morus, Cancelier van Engeland, door dito, h. 1 v. 1 d., br. 9 en een half d. } 26 fl.
- Nr. 236. Deffelfs Huisvrouw, door dito, zynde een weerga }
 Schwerlich richtig benannt.
- Bd. II, S. 291. Sammlung des Grafen van Waffenaar Obdam etc., verkauft im Haag, 19. Aug. 1750.
 Nr. 14. Het Pourtrait van Erasmus, door Hans Holbeen, h. 7. d. br. 5 en een half d. 45 fl.
- S. 314. Sammlung der Frau Maria Beukelaar, Wittwe des Sachsen-Gothaischen Gefandten Halungius u. f. w. verkauft im Haag 19. April 1752.
 Nr. 3. Het Pourtrait van Erasmus, door Holbeen, h. 1 v. 8 en een half d., br. 1 v. 3 d. 40 fl.

Im Ganzen kommen hier 73 Arbeiten von Holbein oder „in seiner Art“ vor, zum Theil zu sehr geringen Preisen. Im 18. Jahrhundert ging die Bildertaufe in dieser Beziehung bereits sehr weit.

VERZEICHNISS DER WERKE.

I. Hans Holbein der Aeltere.

Gemälde und Zeichnungen.

1—4.

AUGSBURG. Dom. Ehemalige Vorder- und Rückseiten von zwei Altarflügeln aus der Reichsabtei Weingarten im württembergischen Donaukreise.

1. Joachim's Opfer; auf den Gesetzestafeln am Altar die Jahreszahl 1493; im Hintergrunde, klein, Joachim in der Wüste, dem der Engel erscheint.

2. Die Geburt Maria's; im Hintergrunde (vollständig neu) Joachim und Anna an der goldenen Pforte des Tempels.

3. Darstellung der kleinen Maria im Tempel; im Hintergrunde die Heimsuchung (alt, hiernach der Text zu berichtigen).

4. Darstellung Christi im Tempel; im Hintergrunde die Krönung Maria's. An dem herabhängenden Ende vom Gürtel einer dem Hauptvorgange bewohnenden Frau die Inschrift:

MICHEL · ERHART · PILDHAVER · 1 · 4 · 9 3

HANN · HOLBAIN · MALER.



O MATER · MISERERE · NOBIS.

Das hier vorkommende Künstlerzeichen kehrt noch an zwei anderen Stellen der Bilder wieder. Goldgrund an Stelle der Luft auf dem dritten und dem vierten Bilde, welche die Innenseite der Flügel waren. Bd. I, 44—47.

Vier Gemälde auf Holz, je h. 2,43, br. 1,40.

Schon 1715, bei Beseitigung der alten Kirche einem Neubau zu liebe, wurden die Bilder entfernt und kamen nach der Säkularisation der Abtei zu Anfang des 19. Jahrhunderts in den Besitz des österreichischen Feldmarschall-Lieutenants von Wocher in Wien. Von dessen Erben wurden sie durch den Bischof von Augsburg Pancratius von Dinkel um 6000 fl. erworben und um 1860 von Eigner restaurirt. Die Innenseiten waren bis dahin übermalt, die stark beschädigten Außenseiten dick mit Oelfarbe überstrichen. Jetzt an vier Mittelschiff-Pfeilern des Domes als Altarblätter angebracht.

Alle vier Darstellungen gestochen von Israel von Meckenen in der Folge des Marienlebens. Bartsch 30—41.

5.

Kgl. Gemäldegalerie. — (Nr. 16—18 des Katalogs von 1869.) Die Basilika Santa Maria maggiore. Mittelfstück: Ansicht der Basilika;

in einer oberen Abtheilung die Krönung der Maria. Tafel links vom Beschauer: Christi Geburt. Tafel rechts: Martyrium der heiligen Dorothea, zur Seite die Stifterin Dorothea Rölinger mit ihrem Wappen. Eine Votivtafel auf dem Mittelbilde am Gebäude angebracht, enthält die Inschrift: MARIA MAIOR 1499. Auf zwei Glocken neben anderen Buchstaben der Malernamen HANS · HOLBA IN Auf einem Grabstein das

1499.

Monogramm. Andere In-
beziehen sich auf den Inhalt
Genauere Beschreibung im



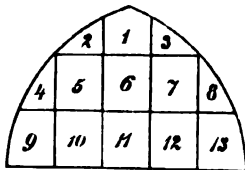
schriften auf Schriftbändern
der bildlichen Darstellungen.
Text Bd. I, S. 50—52.

Gemälde auf Holz, in drei Tafeln, zusammen einen Spitzbogen bildend. Mitteltafel h. 2,32; br. 1,12. Jede Seitentafel h. 2,00; br. 1,08.

Aus dem Katharinenkloster, zu der Folge der altchristlichen Hauptkirche von Rom gehörig, über deren Stiftung der Text berichtet. Vgl. auch Bd. II, Beilagen S. 27. Obere Gruppe des Mittelbildes gestochen von P. Barfus, in E. Förster's Denkmälen, Bd. 1. — Photographien von Nöhring und Frisch. — Die Originalskizzen des Meisters zur Krönung Maria's und zum Tode Dorothea's in Basel (Nr. 62, 63 unseres Verzeichnisses).

6.

(Nr. 87.) Die Passion; Votivbild der drei Schwestern Vetter, in drei Reihen und dreizehn Abtheilungen. 1. Krönung der Maria. Die Krone schwebt frei über ihrem Greis, hält in der Rechten mit der Linken, Christus schwebt die Taube. — 4. Marterwerkzeuge, zu 6. Dornenkrönung. — 7. tus. — 8. Inschrifttafel:



vnd · LXXXXVIII · jar · ward · daz gemacht.“ — 9. Die drei knienden Stifterinnen. Inschrifttafel über ihnen: „fronick · walpurg · vnd · cristein · fettrin · iij · leiplich · schwestern · fir · war · hand · gelept · in · disen · closter · vnd orden · bey · ain · ander · wol · lx · jar · “ — 10. Christus am Oelberg. — 11. Christus am Kreuz. — 12. Kreuztragung mit Simon von Cyrene. — 13. Die heil. Veronica, auf 12 bezüglich. Grund der einzelnen Szenen blaue Luft. — Umschrift des Rahmens: Anno · domini · 1496 · jar · an · sant · barbara · tag · starb · die · gaistlich · fraw · fronickca · feterin · der · got · gnad. — Anno · dm. 1499 · jar · an · sant · edwarde · tag · starb · die · gaistlich · fraw · cristina · feterin · der · got · gnad — (unten): „Walburg vatterin · MCCCC.“ Vgl. Bd. I, S. 50, und Bd. II, S. 28.

Gemälde auf Holz, Spitzbogenformat; h. 1,80; br. 2,72.

Aus dem Katharinenkloster. — Handzeichnung, Entwurf des Ganzen, im Baseler Museum Nr. 64.

7.

(Nr. 84—86.) Christi Verklärung, Abtheilung rechts vom Beschauer die Speisung der Viertaufend, links die Heilung eines Beseffenen; landschaftliche Hintergründe. Motivtafel des Ulrich Walther, 1502. Unten auf dem Mittelbilde die Wappen der Familien Walther und Riedler, auf den Seitenabtheilungen die knienden Mitglieder der Stifterfamilie. Auf dem Mittelbilde und dem Flügel rechts eine Inschrifttafel:

„Die · taffel · ist · gemacht · da · man · zalt · 1502
 hat · lafen · machen · der · erfam · vrlich walther
 got · zelob · vnd · er · seinen zwaien · döchtern
 anna · waltherin · die · zeit · priorin · vnd
 maria · waltherin · die · zeit · kufterin.“

Vgl. Bd. I, S. 55 f., Bd. II, S. 29.

Gemälde auf Holz. Spitzbogenformat. Das Mittelbild h. 2,02; br. 0,94, die Seitentafeln h. 1,75; br. 0,89.

Aus dem Katharinenkloster.

8.

(Nr. 25—27.) Die Basilika des heiligen Paulus. Auf dem Mittelbilde die Kirche, in welcher Paulus predigt, weiter vorn sein Abschied von Petrus und seine Enthauptung; im oberen Bogenfelde die Verspottung Christi. Tafel links: des Paulus Taufe durch Ananias, mit dem Bildnis des Malers und seiner beiden Söhne. Tafel rechts: die Bestattung des Paulus. Andere Szenen aus seiner Legende im Hintergrunde. Nach Sandrart ehemals, wohl am alten Rahmen, bezeichnet: „Praesens opus complevit Johannes Holbein civis Augustanus.“ Bd. I, S. 57—62, II, S. 28.

Gemälde auf Holz; Spitzbogenformat. Mittelbild h. 2,13; br. 1,23. Seitentafeln h. 1,87; br. 0,90.

Aus dem Katharinenkloster, zu der Folge der Basiliken gehörig. Gestiftet von Veronika Welfer. — Die Taufe Christi gestochen von Petsch in E. Förster's Denkmälen, I. Der Maler und seine Söhne in Holzschnitt „Holb. u. f. Zeit“ I, 61. — Photographien von Nöhring und Frisch.

9. 10. II.

(Nr. 683—685.) Drei Tafeln aus der Passion. — 683. Mitte: Christus am Kreuz. — 684. Tafel links: Kreuzabnahme. — 685. Tafel rechts: Grablegung. Die Compositionen figurenreich bei hohem, schmalem Format. Grund ursprünglich blau, jetzt grünlich. Auf 683 die Maria von Johannes unterstützt, Kriegsknechte und der gläubige Hauptmann. Auf 684 Joseph von Arimathia auf der Leiter, unten Johannes und Nicodemus, den Leichnam in Empfang nehmend, und die weinenden Frauen. Auf 685 betten Nicodemus und Joseph von Arimathia den Leichnam in das Grab, Magdalena ergreift Christi Rechte, Maria, von Johannes

aufrechterhalten, beugt sich vor und berührt Christi Brust mit der Linken, Maria Salome steht dabei, das leere Kreuz überragt die Gruppe. Auf dem Salbengefäß der Magdalena der Künstlernamen, dessen Anfangsbuchstaben durch den Rahmen verdeckt werden ^{HANS}
^{HOLBAIN.} Das dritte Bild ist das beste, voll tiefer Empfindung, sehr naturalistisch in dem Leichnam. Bd. I, 56.

Drei Gemälde auf Holz. Mittelbild h. 1,12; br. 0,62. Seitentafeln h. 1,06; br. 0,57.

Der Tradition zufolge aus Kaisheim und zu den jetzt in der Pinakothek zu München befindlichen Tafeln gehörig. Unter den dortigen Passionscenen fehlen in der That diese drei Darstellungen. Aber die Anordnung des ursprünglichen Altars ist dem Verfasser noch nicht klar. — Alle Tafeln stark verkleinert.

Photographien von Nöhring und Frisch.

12. 13.

(Nr. 9, 10.) Zwei Altarflügel. 12. Oben: die Verkündigung; unten: die Anbetung des neugeborenen Christuskindes durch Maria und Joseph; zum Fenster schauen Hirten hinein. — 13. Unten: der Tod Maria's, daneben die Stifterin, eine Aebtissin, mit dem Wappen der Vetter und der Hirnheim. Oben: Die Krönung Maria's. Ueberall Goldgrund. Gothische Umrahmungen in Gold, aber ohne Spitzbögen. Beide Rückseiten enthalten gemeinsam Christus am Oelberg, mit landschaftlichem Grunde. Gothische Umrahmung in Steinfarbe, Arbeit derber, mit Schülterhilfe. Bd. I, S. 82.

Zwei Gemälde auf Holz, jedes h. 1,72; br. 0,75.

Aus dem Nonnenkloster Oberschönfeld im Landgericht Göggingen. — Skizze zu der Krönung Maria's im Baseler Museum Nr. 61.

14. 15. 16. 17.

(Nr. 673—677.) Zwei Altarflügel, auf beiden Seiten bemalt, jetzt auseinanderge schnitten. Ehemalige Außenseiten: 14. Anna selbdritt. Enthielt bis 1871 die gefälschte Inschrift: „Jussu venerabilis“ u. s. w. (vgl. Bd. II, S. 4). — 15. Kreuzigung Petri. Ehemalige Innenseiten: 16. St. Ulrich's Wunder mit der Gans. — 17. Enthauptung der heiligen Katharina. Grund grün, goldene Renaissance-Ornamente, und zwar auf den Innenseiten reicher. Auf 17 eine Votivtafel mit der Inschrift: QVIA · DEVOTIS · LAVDIBVS · TVI · MEMORIAM · VIRGO · RECOLIMVS · ORA · PRO · NOBIS · VIRGO · BEATA · M · D · XII. — Am Rahmen links und rechts, unter Ornamenten: HANS · · · · HOLBAIN. Bd. I, S. 82—85.

Vier Gemälde auf Holz, jedes h. 1,06; br. 0,78.

Aus dem Katharinenkloster. — 14 gest. v. Rob. Petzsch in E. Förster's Gesch. der deutschen Kunst, Bd. II. — Photographien von Nöhring und Frisch.

18. 19.

(Im Vorrath der Galerie.) Zwei Altarflügel, beiderseits bemalt. Innenseite des einen, 18: Maria's Darstellung im Tempel; darunter: Christi Beschneidung. Außenseite: die heil. Veronika. — Innenseite des andern, 19: Flucht nach Aegypten, darunter: Heimsuchung. Außenseite: eine Heilige mit Krone, Buch und Palmenzweig. Bd. I, S. 82.

Zwei Gemälde auf Holz, die Außenseiten in Leimfarbe, jedes h. 1,75; br. 0,48.

Aus dem Frauenkloster Oberhörsfeld. Schlecht erhalten.


20.

Privatsammlungen. — Herr M. Brenner. — Kreuztragung Christi, Composition von zehn Figuren, mit den Schergen, der Maria, der heiligen Veronika mit dem Schweißstuch und dem Simon von Cyrene, welcher vielleicht das Bildniß des Stifters ist. Hintergrund Mauer und blauer Himmel. Vorn unten ein Wappen: zwei weiße Thüren zu den Seiten eines gothischen Giebels auf rothem Felde, angeblich der Familie Ravenspurger. Auf der Rückseite bezeichnet: HANS HOLBAIN. Bd. I, S. 56.

Gemälde auf Holz, h. 0,80; br. 0,58.

Früher im Besitz des verstorbenen Regierungsdirectors von Ahorner.

21.

Herr Karl von Stetten. — Votivbild oder Epitaph der Familie Schwartz. Gott Vater steckt auf die Fürbitte von Christus und Maria sein Schwert in die Scheide zurück. Unten die kniende Familie (35 Figuren und Köpfe), der Bürgermeister Ulrich Schwartz, seine drei Frauen, die dritte, ihn überlebende, Anna, geborene Frieß, ganz vorn, seine Kinder, Enkel u. f. w. Die Wappen der Familie Schwartz und der drei Frauen in der Mitte. Ueber den bereits Verstorbenen ein rothes Kreuz. Im Schwertknauf Gott Vaters das Monogramm:  Bd. I, S. 79—81.

Gemälde auf Holz, h. 0,86; br. 0,76.

Gemalt für die Ulrichskirche im Jahre 1508. — Photographirt. — Originalzeichnung zu dem Kopfe des Ulrich Schwartz im Louvre, Nr. 268 unseres Verzeichnisses. Der Gott Vater, ein öfter vorkommendes Modell, das auch in Zeichnungen (Berlin Nr. 177, Mailand, Ambrosiana Nr. 236) zu finden ist.

22—32.

BAMBERG. Bibliothek. — Elf Porträtstudien, Skizzenbuch-Blätter, Bd. I, S. 65, 76.

22. Bärtiger Mann mit Adlernase und Pelzkappe. Verstümmelte Inschrift.

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

23. Junger Mann, bezeichnet: „Her Kristoff dors.“
 24. Junger Mann mit Barett, bez.: „ . . . ff man . . .“
 25. Jüngerer Mann, fast von vorn, bez. in Tinte: „Konrad probst“
 (der Vorname jedoch unsicher). Wahrscheinlich derselbe wie in der
 Zeichnung zu Berlin Nr. 144.
 26. Emporblickender Mann, fast Profil, mit struppigem Bart auf der
 Oberlippe und unter dem Kinn. Bezeichnet: „Herr Hans
 Kiemlin
 vlrich.“

Die erste und die dritte Zeile von des Meisters Hand in Rothstift,
 die zweite in Tinte.

27. „Herr Heinrich grün zu S. vlrich“, die Bezeichnung in Tinte.
 Derselbe Mönchskopf, der in den Zeichnungen Nr. 133 und 134, Ber-
 lin, vorkommt, hier aber fast von vorn.

Durch späteres Uebergehen mit Feder und Tusche entstellt.

28. Kopf eines Mönches.
 29. Aeltlicher Mann, bartlos, mit struppigem Haar. Inschrift un-
 leserlich.
 30. Dicker bartloser Mann in mittleren Jahren, mit Pelzkappe. —
 Auf der Rückseite: ein Lamm, ein Lammskopf, eine kleine geharnischte
 Figur.
 31. Aeltlicher Mann, mit spärlichem Haar und feistem Hals und
 Kinn. Kommt auf Gemälden vor.
 32. Profilkopf eines jungen Mannes. Umriffe nachgezeichnet.

Zeichnungen in Siberstift, kleines Format.

33.

BASEL. Museum. — A. Gemälde. (Holbeinsaal Nr. 1.) Der
 Tod der Maria in Gegenwart der Apostel. Ein Altarflügel. In dem Hei-
 ligenschein Jacobus' des Älteren eine Jahreszahl, die wohl 1490 lautet
 (die Null halbverdeckt), aber bei ihrer auffallenden Stelle vielleicht
 verdächtig. Goldgrund statt der Luft. Bd. I, S. 56 f.

Gemälde auf Holz, h. 1,36; br. 0,71.

Ehemals in der Capelle des Kaisheimer Hofes zu Augsburg. Der entsprechende
 Flügel jetzt in Eichstätt (Nr. 197). Die Außenseiten beider siehe unter Nr. 198 und 259.
 Erworben von der Buchhändlerfamilie Wolf in Augsburg.

34—51.

B. Handzeichnungen. (Saal der Handzeichnungen Nr. 18—23.)
 Achtzehn Porträtstudien, Reste eines Skizzenbuches.

34. Mann in stattlicher Kleidung, in Profil, gegen rechts; bez.: „Gumpret Schwartz.“ Seitwärts am Rande: „schulmaister vom frauen“.
35. Sieben Händestudien.
36. Junger Mann in Handwerkertracht, bezeichnet: „Alle zeyt lustiger Gefell.“ Eine zweite Zeile der Inschrift nicht lesbar.
37. Feister Mönch, fast Profil, gegen rechts.
38. Alter Mann mit langem Haar. „Hans Gleichlin.“
39. Vornehmer Mann in Mütze, gegen links.
40. Junger Mann, gegen rechts. „Hans Aytel . . .“ (?)
41. Mönch mit Kappe. „Johanes toctoris.“
42. Junger Mann, fast Profil, gegen links. „Adolf dischenacher“.
43. Kopf eines Knaben, niederblickend, fast Profil, gegen rechts.
44. Alter Mönch mit Capuze. Bez.: „Im 1513 jar an fant matheis tag 80 jor alt.“ Die Fortsetzung nicht mehr lesbar.
45. Ein Kriegermann mit geschlitztem Wamms, einer Sturmhaube mit Federn und dem Griff eines grossen Zweihänders. Das hagere Gesicht von verdieftlichem Ausdruck.
46. Junger Mann, gegen rechts; bez.: „Hans Harwien.“
47. Mann in mittleren Jahren mit langem Haar, von vorn, bez.: „Hans schm . . .“
48. Junger Mann, gegen links. „Hans schlegel maller.“
49. Fetter Mönchskopf in Kapuze; Profil, gegen links.
50. Mönchskopf, baarhaupt, gegen links.
51. Alter Mann in Mütze mit langem Bart und eingefallener Oberlippe. Profil gegen links. Ein auf Gemälden häufig vorkommendes Modell.

Zeichnungen in Silberstift auf präparirtem Papier, theilweise mit Röthel. Die Zeichnungen in Silberstift von des Künstlers Hand, Durchschnittlich h. 0,134 bis 0,140: br. 0,092 bis 0,106. Nr. 39—41 umgekehrt, breiter als hoch.

Amerbach'sche Sammlung. — Sämmtlich photographirt von Braun, als H. Holbein d. Jüngere.

52—56.

- (Nr. 91—95.) Fünf Paar von Heiligen; eine zusammengehörige Folge.
52. St. Antonius und Nicolaus. — 53. S. Georg und Kaiser Heinrich II.
 - 54. S. Helena und Magdalena. — 55. S. Christoph und Constantinus
 - 56. S. Urfula und S. Gereon. Unter jedem Paar das Monogramm **H**

Getuschte Federzeichnungen. Amerbach'sche Sammlung, h. 0,308 bis 0,311; br. 0,411 bis 0,419.

57.

Anbetung der Könige, mit zahlreichen Figuren, auf zwei grossen Blättern. Unter jedem Blatt H. — Vgl. oben Amerbach'sches Inven-

tar B, wo die Zeichnungen von Mitgliedern der Familie Holbein vermischst stehen: „Item ein descriptio wie die drey weissen aufs Morgen“ u. f. w.

Leicht colorirte Federzeichnung, h. 0,326; br. 0,544.

58.

(Nr. 97.) Tod Maria's, oben die Heilige in der Glorie, Altarflügel. Nur die Hälfte der Darstellung, mit vier Aposteln. Darüber Votivtafel mit der Inschrift: EXALTATA ES SANCTA DEI GENITRIX SUPER CORUM ANGELORUM ORA PRO NOBIS. 1508. Bd. I, S. 63. Amerbach'sches Inventar: „Item eine sterbende Nunnan getuscht auff einem quart.“

Federzeichnung auf braunem Papier mit weissen Lichtern. A. C. h. 0,227; br. 0,212.

59.

(Nr. 98.) Zwei Bilder aus Christi Sippe. Unten Anna mit dem Christuskinde auf dem Schofse, daneben die halberwachsene Maria, Joseph und Joachim. Oben eine Frau mit vier Kindern zwischen zwei Männern. Skizze zu einem Altarflügel.

Federzeichnung, der Grund blau getuscht, h. 0,127; br. 0,081.

Amerbach'sche Sammlung.

60.

(Nr. 99.) Enthauptung der heiligen Dorothea. Skizze zu einer Gruppe der Basilika Sta. Maria Maggiore, Augsburg. Vgl. oben, 5. Neben der Heiligen eine Inschriftstafel mit der Bezeichnung ^{anno d} 1499

Getuschte Federzeichnung, h. 0,151; br. 0,127.

Amerbach'sche Sammlung.

61.

(Nr. 100.) Krönung Maria's. Skizze zu der oberen Gruppe desselben Bildes. Gothisches Geäst als Umrahmung.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,126; br. 0,115.

Amerbach'sche Sammlung.

62.

(Nr. 101.) Krönung Maria's. Wahrscheinlich Entwurf zu dem Bilde aus Oberschönefeld, Nr. 13.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,307; br. 0,203.

Amerbach'sche Sammlung.

63. 64.

(Band U I., 14. 16.) Christus und die Samariterin am Brunnen; der Kopf der Frau unvollendet. Hintergrund Stadt am Wasser und Gebirge. Bez.: 1. HOL. Bd. I, S. 63.

Zwei Federzeichnungen, leicht aquarellirt. Je h. 0,256; br. 0,065. — Museum Fesch.

65.

(U I, 17.) Skizze zum Vetter'schen Votivbild — Bd. I, 50. siehe oben Nr. 6 in Augsburg.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,280; br. 0,384. — Museum Fesch.

66. 67.

(U II, 1. 2.) Maria und Johannes, gedacht als unter dem Kreuze stehende Statuen. Unter jeder Gestalt eine Console mit dem Monogramm H.

Zwei colorirte Federzeichnungen, Nr. 66 h. 0,305, br. 0,215; Nr. 67 h. 0,318, br. 0,214. Amerbach'sche Sammlung.

68. 69.

(U III. 2. 3.) Moses am Dornbusch; Moses die Gesetzestafeln empfangend. Skizzen zu zwei Altarflügeln.

Getuschte Federzeichnungen, Nr. 68 h. 0,30, br. 0,21; Nr. 69 h. 0,254, br. 0,206. Amerbach'sche Sammlung.

70.

(U III, 5.) Heimsuchung Maria's.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,290; br. 0,192.. Amerbach'sche Sammlung.

71.

(U III, 6.) Anbetung des neugeborenen Christuskindes; zwei Hirten zum Fenster hineinschauend; zahlreiche Engel. Skizze zu den Außenseiten von zwei Altarflügeln, umrahmt mit spätgothischer Architektur. Vortrefflich; namentlich Maria's Kopf sehr schön.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,20; br. 0,30. Amerbach'sche Sammlung.

72—82.

(U III. 15—25.) Passionsfolge: Oelberg, Gefangennehmung, Christus vor Kaiphas, Geißelung, Dornenkrönung, Eccehomo, Christus vor Pilatus, der sich die Hände wäscht, Kreuztragung, Christus vor der Kreuzigung

auf dem Holze sitzend, Kreuzabnahme, Grablegung. Skizzen zu Nr. 183—193 in Donaueschingen; nur die Auferstehung fehlt. Bd. I, S. 54.

Elf braun getufchte Federzeichnungen, h. 0,22; br. 0,21.

Amerbach'sche Sammlung.

83.

(U III, 26.) Die Verspottung Christi, im Format etwas größer. Der Grund blau.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,314; br. 0,290.

Amerbach'sche Sammlung.

84.

(U III, 27.) Christi Geburt. Entwurf zu einem Altarflügel.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,377; br. 0,255.

Amerbach'sche Sammlung.

85—91.

(U III, 31—35, 37, 38.) Passionsscenen: Gefangennehmung, Christus von Kaiphas, Geißelung, Ecce homo, Kreuztragung, Grablegung, Auferstehung. Entwürfe zu den Altarflügeln in Frankfurt a. M., Nr. 211 ff.

Sieben braun getufchte Federzeichnungen, h. 0,302; br. 0,286.

Amerbach'sche Sammlung.

92.

(U III, 52.) Tod der heiligen Katharina. Bd. I, S. 83 Anm.

Leicht colorirte Federzeichnung, h. 0,260; br. 0,182.

Amerbach'sche Sammlung.

93.

(U III, 53.) Tod der heil. Katharina, andere Composition. Bd. I, S. 83. Anm.

Federzeichnung, h. 0,215; br. 0,158.

Amerbach'sche Sammlung.

94.

(U VII, 14.) Maria und Joseph, einander gegenüber kniend, verehren das auf Maria's Mantelzipfel liegende Kind.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,145; br. 0,105.

Amerbach'sche Sammlung.

95.

(U VII, 47.) Maria und Anna, auf einer Bank mit hoher Lehne sitzend, zwischen Beiden das stehende Kind. Erster Gedanke zu dem Bilde von 1512 in der Augsburger Galerie, vgl. oben 14.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,107; br. 146.

Amerbach'sche Sammlung.

96.

(U VIII, 2.) Darstellung desselben Gegenstandes. Joseph und Joachim zu den Seiten.

Getuschte Federzeichnung, h. o,126; br. o,156.

Amerbach'sche Sammlung.

97.

(U VIII, 18.) Christus am Oelberg und die schlafenden Jünger.

Getuschte Federzeichnung, h. o,160; br. o,133.

Amerbach'sche Sammlung.

98.

(U VIII, 26.) Kreuzabnahme, Composition von sieben Figuren in hohem Format.

Getuschte Federzeichnung, h. o,152; br. o,107.

Amerbach'sche Sammlung.

99.

(U VIII, 94.) Weihe eines Bischofs. Durch die geöffnete Thüre Blick auf ein Gebäude.

Getuschte Federzeichnung, h. o,140; br. o,135.

Amerbach'sche Sammlung.

100.

(U XX.) Skizzenbuch in Duodez, mit Pergament-Umschlag. Neunzehn Pergamentblätter mit Silberstiftzeichnungen. Auf dem inneren Deckel: „Dis buch ist Hans Hugo klaubers des Mollers in Basell“. Dieser, geboren 1530, gest. 1578, hat auch wohl einige Notizen, die weiterhin in dem Buche vorkommen, eingetragen. Sie handeln von Arbeiten im Elsass: „dem holtzwartht schribenn das . . . historien mach die wider . . . vñs den allten und newen testamendt oder heydische.“ — „das tor zu murbach verdingen . . . vnser frawen kirch zu murbach . . . Ein stuben grofs zu luder vñ den . . . ze molen“ — „Ein alltar gen luder machen Im winter zu Sant Anntoni im schlofs . . .“ — Der Meister selbst wird genannt in dem Entwurf zu der Inschrift eines Gemäldes auf dem letzten Blatte: „Depictum per magistrum Johannem holpain augustensem 1502.“ Bd. I, S. 64.

1. Sitzender Geistlicher, den Kopf, den eine Mütze bedeckt, in die rechte Hand gestützt; Ausdruck mürrisch. Modell zu dem Ananias auf der Basilika des heil. Paulus in Augsburg; vgl. oben 8.

2. Kopf eines Greises, fast Profil, stark mit Tinte übergangen.

3. Derselbe in andrer Stellung und etwas kleinerem Maßstabe.

4. Männlicher Kopf, nach links gewendet.

5. Dieselbe Person wie auf 2 und 3, kniend, in Profil.

6. Vornehmer Mann mit stark gebogener Nase, lockigem Haare und einer Halskette. Profil. Zum Theil übergangen.

7. Jüngling in einer Mütze.

8. Ein in die Höhe blickender Kopf, fast verwischt.

9. Dickes, aufgeschwemmtes Gesicht, fast ohne Haar; ein Modell, das öfter auf Gemälden vorkommt, z. B. als Zuschauer bei Christi Verpöthung auf der Basilika des heil. Paulus.

10 und 11. Zwei Mönchsköpfe.

12. Kopf eines Mannes im Hut; mit Tinte übergangen.

13. Nackter Kerl, ein sitzendes nacktes Weib umarmend. Dabei eine nicht zu entziffernde Schrift. Auf der Rückseite ein Kindskopf und eine Bemerkung von H. H. Klauber, von der nur noch „anno 1573“ und sein Monogramm lesbar sind.

14. Studien zu Füßen, Thierstudien, verwischt. — 15. Rückseite: ein Profilkopf mit feltfamer Kopfbedeckung.

16. Verschiedene Studien: Frauen mit Kindern, ein weinender Johannes.

17. Studien zu Füßen.

18. Ein Falke auf der Faust. — Es folgt ein eingeklebtes Blatt Papier mit einer Zeichnung, wohl von Klauber.

19. Brustbild eines wohlbeleibten Mannes.

20. Spielende Kinder in einer Landschaft.

21. Thierstudien; ein Buch.

22. Zwei Wappenschilde und Anderes, verwischt.

Amerbach'sche Sammlung, h. o, 143; br. o, 103.

101—105.

Fünf Skizzenbuchblätter, eingeklebt in den kleinen Band, welcher die Reste eines englischen Skizzenbuches von H. Holbein dem Jüngeren enthält, Nr 109 seines Werkes.

101. (Nr. 20.) Drei Hände.

102. (Nr. 51.) Männlicher Kopf mit kahlem Schädel.

103. (Nr. 50.) Maria mit dem schlafenden Kinde.

104. (Nr. 105.) Zwei Geigen und ein Fidelbogen; ein Hahn.

105. (Nr. 106.) Eine Quelle, farbige Skizze nach der Natur.

Silberstiftzeichnungen, die letzte leicht getuschelt. Sie haben wahrscheinlich mit den Blättern 34—51 unseres Verzeichnisses das zweite der beiden Skizzenbücher von Holbein dem Älteren gebildet, die im Amerbach'schen Inventar genannt werden; vgl. oben. Bd. II, S. 45.

106.

Kunstverein. Bildniß eines jungen Mannes, zu dreivierteln gegen rechts, bartlos, mit langem, schlichtem Haar, ein Barett auf dem Haupt. Auf der Rückseite einige Fußstudien.

Silberstift, h. o, 191; br. o, 156.

Früher im Museum. Im Jahr 1813 von der Universitätsbehörde weggeschenkt.

107—179.

BERLIN. Kgl. Museum. Kupferstichcabinet. — 73. Bildnissstudien, Reste eines Augsburger Skizzenbuches. Bd. I, S. 64—77.

107. Die Brüder Hans und Ambrosius Holbein. Bezeichnet in Silberstift, von des Meisters Hand: profy¹⁵¹¹ Hanns¹⁴
Holbain.

Der in der neuen Phototypie von Frisch sichtbare Punkt über dem letzten Buchstaben des Namens zur Linken zeigt, daß wirklich profy, als Kosename, zu lesen ist, nicht amprofius, mit der gewöhnlichen Abbreviatur.

108. Sigmund Holbein. Bezeichnet, in Tinte, doch von des Meisters Hand: „Sigmund Holbain maler.“

Eine Wiederholung siehe unter Nr. 235. — Eine alte Copie in Düsseldorf.

109. Kaiser Max zu Pferde, mit Halsberge und Schirmkappe, einen Stab in der Rechten, leicht skizzirt. Bezeichnet in Rothstift von des Meisters Hand: „der grofs kayser maximilian.“

110. Herzog Karl von Burgund, d. h. Karl V. als Knabe, nach einem niederländischen Porträt. Bezeichnet in Röthel, von des Meisters Hand: „Hertzog Karl von Burgundy.“ — Rückseite: die linke Hand mit dem Falken nochmals; bezeichnet, in Röthel: „kaißers falk.“

111. Kunz von der Rosen, Maximilian's lustiger Rath. Bezeichnet in Tinte, in einer Schrift vom Ende des 16. Jahrhunderts: „Cuntz v. der Rosen.“

112. Derfelbe Kopf dreimal, klein, von verschiedenen Seiten. Bezeichnet: „Conrat von der Rofsen“ von der ersten Hand. Auf der Rückseite die Fragmente eines Gedichtes.

113. Der Bürgermeister Ulrich Artzt, im Profil, gegen links. Bezeichnet, von des Meisters Hand, mit Tusche und Pinsel: „burgermeister artzet jez deß gantzen bund . . . oberefter, hauptman“. — Vgl. unten, Nr. 223.

114. Graf Georg Thurzo, bezeichnet, in Tinte, von der ersten Hand: „Her Jörg dorßi.“ Vornehme Erscheinung, fast Profil, gegen rechts.

115. Derfelbe, bezeichnet mit Tinte in alter Schrift: „her Jörg her dorßi.“

Einiges mit der Feder nachgezogen.

116. Gräfin Thurzo. Bezeichnet, in Tinte, Hand vom Ende des 16. Jahrhunderts: „Dorßinn.“

Vom Meister selbst mit Tusche übergangen.

117. Jacob Fugger. Profil, gegen links. Bezeichnung in Tinte, vom Ende des 16. Jahrhunderts: „Her Jacob Fuckher.“ Aelter ist eine oben

verkehrt an das Blatt angeklebte Schrift in Tinte: „Her Jacob Fugker von augsp . . .“.

Alte Copie in dem Trachtenbuch des Matthäus Schwartz. Vgl. A. von Zahn, Jahrbücher f. Kunstwiss. IV, S. 131.

118. Derselbe, fast von vorn, im Barett. Bezeichnet, in Tinte, von einer Hand aus dem Ende des 16. Jahrhunderts: „Jacob Fuckher.“

Vgl. unten Nr. 224.

119. „Raymundus Fuckher,“ Profil, gegen links. Bezeichnung von derselben Hand in Tinte.

120. „Anthoni Fuckher.“ Profil gegen rechts. Bezeichnung ebenso.

121. „Vlrich Fuckher der Junger.“ Zu dreivierteln gegen links. Bezeichnung ebenso.

Im Bart einiges mit Tinte nachgezogen.

122. Veronika Gafsner, Gattin des Vorigen, bezeichnet, in späterer, stark verwischter Schrift: „Vlrich Fukherrn des jungern hauffr . . .“

Durch moderne Uebearbeitung verdorben.

123. „Martin der Fuckher diener . . .“ Ein Commis des Haufes. Alte Bezeichnung in Tinte.

Durch späteres Ueberzeichnen verunstaltet.

124. „Herr leonhard wagner“, zu dreivierteln, gegen links sehend. Ganz oben Fragment einer Haushaltsrechnung:

„2 fl. vnd 15 kreytzer . . .

Item mer 5 kreitzer.“

Diese Schrift gleichzeitig, in Silberstift; der Name in Tinte, vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Vgl. unten Nr. 225.

125. Derselbe, Profil gegen rechts: „Her lienhart der güt schreiber zu Sant ülrich mit namen wagner.“ Bezeichnung in Silberstift, von des Meisters Hand. Leonhard Wagner, alias Würflin, starb 1522. Vgl. Wattenbach, Das Schriftwesen im Mittelalter, 2. Aufl. Leipzig 1875, S. 380.

126. „Conrat Merlin, Abt zû Sannt Vlrich zû augspurg.“ Ganz von vorn. Bezeichnung in Silberstift von des Malers Hand.

127. Abt Johannes Schrott. Bezeichnet, in Tinte: „Abbt zw S. vlrich der Schrot.“

128. Derselbe. Bezeichnet, in Tinte: „Abbt v. s. vlrich der schrot“. Halbfigur mit zwei Armen, die auf einer Brüstung ruhen.

129. Derselbe. „Abbt zu s. Vlrich zu augspurg.“ Bezeichnung in Tinte vom Ende des 16. Jahrhunderts.

130. Kopf eines Geistlichen, wahrscheinlich wieder desfelben, mehr nach unten blickend.

131. Derfelbe und Hans Griesher, der Großkellner von St. Ulrich.

Vgl. unten Nr. 279.

132. Johannes Griesher. „Herr Hanns Greffer.“ Bezeichnung in Tinte, Hand vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Vgl. unten Nr. 280.

133. „Her Heinrich Grün.“ Bezeichnung in Tinte, ebenfo.

134. Derfelbe. Bezeichnet, unten rechts, in Röthel, von des Meisters Hand: „Her Heinrich grün zu Sant vlrich.“ Diefelbe Schrift oben, in Tinte, von einer Hand aus dem Ende des 16. Jahrhunderts wiederholt.

135. Ein Mönch, Profilkopf von edlem Ausdruck gegen rechts, bezeichnet: „ierg winter“ in Silberftift von der Hand des Malers. Der Name nicht ganz deutlich.

136. „Her Clement zu Sant vlrich.“ Bezeichnung in Silberftift, von der Hand des Malers.

Vgl. unten Nr. 281.

137. „Hans war zû S. vlrich pt“. Also ein junger Mann Namens Hans aus dem St. Ulrichskloster. Profil, gegen links. Früher wurde Hans nar“ u. f. w. gelesen. Bezeichnung in Tinte, gleichzeitig, nur die letzten Buchftaben pt fcheinen fpäter zu fein.

138. Johannes Griesher. „Her Hanns Großkellner.“ Bezeichnung in Tinte, fpätere Hand.

139. Unbekannter Mönch.

140. Peter Wagner, Abt zu Thierhaupten. Bezeichnet in Silberftift: „abt z . . . dierh . . .“ und von einer Hand aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, in Tinte: „Abbt zu dierhaubten.“

Vgl. unten Nr. 227.

141. „Hans Herlins.“ Fast Profil, gegen links. Die Bezeichnung in Tinte, in kleiner Schrift aus dem 16. Jahrhundert.

142. Wahrfcheinlich derfelbe. Fast Profil, gegen rechts.

143. „Hanns pfleger.“ Junger Mann mit langem Haar, im Profil. Bezeichnung in Tinte.

144. „Jörg konrad propst des kardinals secretary.“ Offenbar also der Secretär des Cardinals Matthäus Lang. Halbe Figur in vornehmer weltlicher Tracht. Bezeichnung in Silberftift, von des Malers Hand. Der zweite Vorname nicht ganz deutlich und ficher.

Vgl. Nr. 25 unseres Verzeichnisses.

145. Ein Mann im Schurzfell, mit langem Haar und Bart, Profil, gegen links. Bezeichnet in Silberftift: „ . . . als grün,“ in Tinte: „pals

grün schneider.“ — Rückseite eine Figur in antiker Rüstung mit fliegenden Haaren, ein Schwert in die Scheide steckend; ein Krieger in römischer Tracht, die Rechte auf den Schild gelehnt ein Genius, sowie Studien zu Renaissance-Ornamenten.

146. Wahrscheinlich derselbe, ebenfalls im Schurzfell. Zu Dreivierteln.

147. „Jerg Schenckh zum Schenkhenstain.“ Junger Mann zu Dreivierteln mit schwerer Halskette. Bezeichnung in Tinte, Ende des 16. Jahrhunderts, die drei letzten Buchstaben nicht ganz deutlich.

148. „Hans nell.“ Diefse Bezeichnung in Rothstift, mit der Feder wiederholt. Mann in mittleren Jahren, bürgerlichen Aussehens, mit langem schlichtem Haar. Oben Gesimse.

Mit Bleistift ungeschickt übergangen.

149. Gumprecht Rauner. Halbe Figur in vornehmer Tracht, Profil, gegen rechts. Bezeichnet, in Tinte, von erster Hand: „gumprecht rawner.“ Die ersten Buchstaben des Vornamens unsicher.

Von späterer Hand theilweise mit der Feder übergangen.

150. Hans, bärtiger Bruder oder Laienbruder. Bezeichnung in Tinte, Ende des 16. Jahrhunderts: „Bruder Hanns perting“. Mit sehr großer Nase, fast Profil.

151. Junger Mensch, fast Profil, gegen rechts, der Kopf geneigt, die Augen fast geschlossen, daneben eine Hand. Bezeichnet in Rothstift, von des Meisters Hand: „kungspergs niclas.“ — Rückseite derselbe wie in Nr. 150, bezeichnet in Röthel: „bruder Hans bertin.“

152. Bildniß eines Mannes, der Kopf gefenkt, mit Barett, fast Profil. Ein Backenbart ist mit der Feder eingezeichnet. Alt in Silberstift bezeichnet „Her Hecke“ (ein Strich über den drei letzten Buchstaben), dann in Tinte, Ende des 16. Jahrhunderts: „Niclas beim kungsperger.“ Ohne den Bart wäre in der That Aehnlichkeit mit dem Vorigen da. — Rückseite ein von vorn gesehener Kopf, sowie Gewandstudien.

153. „Hans schwarz stainmetz.“ Junger Mann im Barett. Bezeichnung in Silberstift von des Meisters Hand.

154. Derselbe. „hans schwarz stainmetz.“ Alte Bezeichnung in Tinte. Rückseite: Sturz des Phaëton, Fragment.

155. Zunftmeisterin Schwarzensteiner. Bezeichnung von des Meisters Hand, in Röthel: „Zunftmaisterin schwarzenstainerin der frommen frawen und seibolden tochter.“

156. Dieselbe, fast Profil, gegen links. Bezeichnung in Tinte: „swarzensteinerin.“

157. Dieselbe. Alte Bezeichnung in Tinte: „swarzenstainerin der fromen frawen seibolttin Thochter vnd zunfftmaisterin.“ Mit Tusche, etwas überarbeitet.

158. Dieselbe. Ohne Namen.

159. Das Lomenitlin, eine geistliche Betrügerin. Bezeichnet in Tinte: „Lamanetly das nit ist.“

Einiges mit der Feder nachgezogen.

160. Zwei Kinder im Profil, einander anblickend, der Junge trägt eine Pelzkappe, das Mädchen scheint Blumen im Haar zu haben. Die moderne Unterschrift: „Thomafin's Sohn und Tochter,“ ist auf die Zeit zurückzuführen, in welcher diese Blätter, der Imhof-Sammlung entstammend, auf Dürer getauft waren. Im Zusammenhang mit der Fälschung, welcher die fabrikmäßig angefertigten „linkshin gewandten Profilköpfe“ in Berlin, Bamberg u. f. w. ihre dem Tagebuche der niederländischen Reise entnommenen Namensinschriften danken, die ihren Dürer'schen Ursprung glaubhaft machen sollten, wurde auch hier eine Taufe der Personen auf Grund folgender Stelle des Tagebuchs versucht: „Ich habe des Tomafin Sohn und seine Tochter mit dem Stift porträtirt.“ Vgl. darüber Thaufing, Dürer's Briefe u. f. w., S. 109, Jahrb. f. Kunstw. VI, 221, und dessen Dürer S. 141.

161. Niederblickendes junges Mädchen, vornübergebeugt, auf den linken Unterarm gelehnt. Bezeichnet in einer ziemlich modernen Schrift, welche gothische Druckbuchstaben nachahmt: „Agnes Albrecht Dürers Schwester.“ Davor in kleinerer, etwas älterer Schrift: „A. Dürer.“ Diese Inschrift ist also auf dieselbe Fälschung zurückzuführen, von welcher bei dem vorigen Blatte die Rede war. — Rückseite: Entwürfe zu Renaissance-Ornamenten.

162. Junger Mann mit krausem Haar, Schnurrbart und Backenbart. Die Inschrift unleserlich.

163. Jüngling im Profil mit großer Nase und vortretendem Kinn. Bezeichnung unleserlich.

164. Ein Mann in Pelz und Pelzkappe, Profil. „ . . . rg fischer.“ Bezeichnung in Silberstift.

165. Jüngling mit langem Haar und gebogener Nase, im Barett. Bezeichnet in Silberstift „nowem . . .“ Oben außerdem Fragment einer Schrift in Tinte „20 wund . . .“ (unsicher). Rückseite: römische Krieger, Kind, Festons, korinthisches Capitell.

166. Jünglingskopf von besonderer Schönheit, fast Profil. Sanftes treuherziges Gesicht, gelocktes Haar und Barett. Bezeichnung unleserlich.

167. Bartloses Gesicht eines reichgekleideten Mannes. Ein großes Barett, mit Bändern unter dem Kinn befestigt. Inschriftfragment: „ . . . eck.“

168. Jünglingskopf, fast von vorn, emporblickend, mit halb geöffnetem Munde, langem Haar und Barett.

169. Aeltlicher Mann mit stark gebogener Nase, in einer Pelzmütze, Profil.

170. Unbekannter Mann mit großem Bart unter dem Kinn, Schnurrbart, hoher Stirn und kleinem Barett.

171. Junger Mann mit Vollbart, in Mütze und Schurzfell.

172. Bartloser älterer Mann, mit Barett und großer Halskette, faßt von vorn.

173. Unbekannte jüngere Frau.

174. Mann in mittleren Jahren, faßt Profil, mit einem Barett. Bezeichnet in Silberstift: „jorig boken . . .“ (?)

175. Frau in mittleren Jahren, faßt Profil. Bezeichnet in Silberstift: „des stainmetzen . . . yb des . . . nen . . . chter.“ Neben dem Kopf ein Säulencapitell, darüber: „Septem . . .“ — Rückseite: kleine Genien in mancherlei Stellungen; Studien zu Capitellen und Ornamenten.

176. Jünglingskopf mit langem Haar und hoher Mütze.

177. Profilkopf mit großem Bart und langem Haar, gegen rechts. Ein Modell das öfter auf Gemälden des älteren Holbein vorkommt; Gott Vater des Schwarzzischen Votivbildes (21), Zuschauer auf dem Sebastiansaltar (254), gekreuzigter Petrus (15). Inschriftfragment in Silberstift unleserlich.

178. Alter Mann mit gesenktem Kopf, wie schlafend.

179. (Unter Glas und Rahmen.) Junger Mann mit blondem Haar in rothem Anzuge, faßt Profil. Bezeichnet in Silberstift: „Jorg b . . . bergk.“ Leicht colorirt, einer der geistvollsten Köpfe der Folge, dem jüngeren Holbein nahestehend.

Drei und sieben Zeichnungen in Silberstift, unter Anwendung von Röthel, von aufgesetzten weißen Lichtern und gelegentlich von Tusche. Die Inschriften in Silberstift, Röthel und Tusche von der Hand des Meisters, die in Tinte größtentheils später, vielfach aber Reproduktionen alter Bezeichnungen. Außerdem alte Numerirung von der Hand eines früheren Sammlers. — 176 vielleicht nicht zugehörig, sondern flandrisch.

Durchschnittlich h. 0,082 bis 0,154; br. 0,068 bis 0,103.

Aus der Sammlung des Generalpostmeisters von Nagler; früher angeblich in der Imhoff'schen Kunstsammlung in Nürnberg. Nr. 107 photolithographirt in „Holbein und seine Zeit“, Nr. 108, 111, 117, 125, 133 ebenda in Holzschnitt und, das letzte Blatt ausgenommen, photographirt in Woltmann, Holbein-Album, Berlin, G. Schauer. Die ganze Folge, phototypisch reproducirt von Frisch, herausgegeben von Woltmann, Nürnberg, bei S. Soldan 1876, „H. Holbein's d. Aelt. Silberstiftzeichnungen“ u. f. w.

180.

BERNBURG. Herzogl. Bibliothek. — Kopf eines Mönches.

Zeichnung in Silberstift. — In dem ersten von zwei Sammelbänden mit Handzeichnungen, Nr. 4.

CARLSRUHE, siehe KARLSRUHE, H. Holbein d. J.

181.

DARMSTADT. Großherzogl. Gemäldegalerie (Nr. 224). Grablegung Christi, figurenreiche Composition. In der Ferne die Auferstehung. Ehemals ein Altarflügel. Bd. I, S. 56.

Gemälde auf Holz, h. 1,06; br. 0,53.

182.

(Nr. 226.) Brustbild eines jungen Mannes in rother Kleidung mit rothem Barett. Bezeichnet an der Brüstung: · H · · 1 · 5 · 1 · 5 · · H ·
Bd. I, S. 135.

Gemälde auf Holz, h. 0,33; br. 0,28.

Aus dem Besitze der Patricierfamilie von Schinz in Zürich, dann des Professor Oppenheim in Frankfurt a. M. Um 1865 angekauft. Einige Retouchen.

Das Bild ist im Text muthmaßlich als Arbeit des Ambrosius Holbein erwähnt worden, nachdem E. His und A. von Zahn auf die Ähnlichkeit mit dessen Bildnissen hingewiesen. Da aber die Inschrift intact zu sein scheint, und die Unterscheidung zwischen den einzelnen Meistern aus der Familie Holbein sehr schwierig bleibt, wollen wir das Gemälde hier einreihen, nachdem W. Schmidt in dem Repertorium, Heft III, S. 251 ausdrücklich davor gewarnt hat, die urkundliche Bezeichnung auf der Tafel selbst nicht zu beachten.

DINKELSCHERBEN. Spitalkirche.

Einem in Nagler's Monogrammist, III, S. 159 citirten Bilde, Heimsuchung Maria's, das sich dort befinden soll, hat der Verfasser nicht auf die Spur kommen können. Nach einem Briefe des Herrn Pfarrers Fischer daselbst an Herrn Conservator E. v. Huber in Augsburg ist ein solches Bild dort nicht vorhanden, und es ist auch nicht zu ermitteln, daß sich früher ein Werk derart in dieser Kirche befunden. Die Notiz bei Nagler könnte indessen auf das unter Nr. 237 erwähnte Gemälde Bezug haben.

183—194.

DONAUESCHINGEN. Fürstlich Fürstenbergische Gemäldegalerie. (Nr. 43—54.) Zwölf Darstellungen aus der Passion, ehemals Außen- und Innenseiten von sechs Altarflügeln. Ehem. Außenseiten: Christus am Oelberg. — Gefangennehmung. — Christus vor Kaiphas. — Geißelung. — Dornenkrönung. — Ecce homo. — Ehem. Innenseiten: Christus vor Pilatus. — Kreuztragung mit Simon von Cyrene. — Der entkleidete Christus auf seinem Kreuze sitzend, während die Vorbereitungen zu der Kreuzigung getroffen werden. Das Hauptmotiv ist einer Zeichnung von M. Schongauer im Baseler Museum entlehnt. — Kreuzabnahme. — Grablegung. — Auferstehung. Bezeichnet mit H H, jeder Buchstabe gelb in einer blauen Scheibe auf je einer Ecke des Grabesdeckels. — Bd. I, S. 54.

Gemälde auf Holz, grau in grau, nur Fleischpartien, Haar und Bart sowie Einzelnes in der Umgebung farbig. Jedes h. 0,89; br. 0,88.

Erworben 1848 durch Herrn von Pfaffenhofen vom Kunsthändler L. von Montmorillon in München. — Restaurirt. — Die Originalzeichnungen zu der ganzen Folge, mit Ausnahme der Auferstehung, im Baseler Museum, Nr. 72—82 unseres Verzeichnisses.

195.


Kupferstichcabinet. — Weibliches Bildniß mit Kopftuch in bürgerlicher Tracht. Rückseite: bärtiger Kopf, dem Bildniß Hans Holbein's des Älteren ähnlich.

Zeichnung in Silberstift auf grundirtem Papier, h. 0,14; br. 0,10. — Die Rückseite hat gelitten.

196.

DRESDEN. Frau Prof. Grahl, Sammlung von Zeichnungen. Bildniß eines ältlichen bartlosen Mannes, bezeichnet:

„Meyster Matheu
von Regenspu . . .“

Etwas tiefer das Steinmetzzeichen  Vielleicht Matthäus Roritzer, Werkmeister zu Regensburg bis 1489.

Silberstiftzeichnung, mit Tinte überzeichnet, h. 0,123; br. 0,096—0,098.

197.

EICHSTAEDT. Bischöfliche Capelle. Krönung der Maria. Innenseite eines Altarflügels, Gegenstück zu dem Tode der Maria im Museum zu Basel, Nr. 33.

Gemälde auf Holz, h. 1,36; br. 0,71. Herkunft siehe bei Nr. 33.

198.

Bestattung der Maria. Ehemalige, jetzt abgetrennte Außenseite der vorigen Tafel; Hälfte der Composition, deren andere Hälfte wir unter Nr. 259 verzeichnen. Maria in den Sarg gesenkt; nur der Obertheil ihrer Gestalt sichtbar. Sie trägt eine Krone auf dem Haupte; am Kopfende kniet ein Bischof, ihm zur Seite ein Kleriker, mehr nach der Mitte zu eine weinende Frau. Im Vordergrunde steht ein Leuchter mit der Umschrift: AVE GRATIA, daneben ein Weihkeßel mit der Umschrift: HOLBAIN · LEO · C · . . Der Name, welcher auf den des Malers folgt, könnte den Bildschnitzer des ehemaligen Mittelschreins bedeuten.

Gemälde auf Holz, Maße dieselben.

199.

ERLANGEN. Handzeichnungen-Sammlung der Universität. Christus vor Kaiphas; Gebäude im Hintergrunde; rechts spätgothisches Aftwerk. Entwurf zu einem Altarflügel.

Gefaschte Federzeichnung, h. 0,408; br. 0,203.

200.

(Wahrscheinlich H. Holbein d. Aelt.) Zwei Köpfe von Löwenhündchen, ein Hundebein, ein ganz flüchtig skizzirter liegender Hund. Treffliche Naturstudie.

Zeichnung in Silberstift, h. 0,140; br. 0,202.

201.

(Vielleicht H. Holbein d. Aelt.) Ein Todtenkopf. Bezeichnet, wie

1512

es scheint, echt:



Kohlenzeichnung, h. 0,212; br. 0,148.

202.

FRANKFURT a. M. St. Leonhardskirche. Das Abendmahl Christi. Er sitzt mit den Aposteln um einen runden Tisch. Oben einige gothische Ornamente. Mittelbild der Altarstaffel vom Altar der Dominicanerkirche. Bd. I, S. 53.

Gemälde auf Holz.

203—206.

Städtische Gemäldefammlung im Saalhofe. (Nr. 276, 275, 277, 278.) Christi Einzug in Jerusalem; Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel; die Fußwaschung; Christus am Oelberg. Einft die Seitenflügel des oben (Nr. 200) aufgeführten Abendmahles bildend. Bd. I, S. 53.

Vier Gemälde auf Holz, jedes h. 0,64; br. 0,49.

207—210.

(Nr. 306, 307.) Der Stammbaum der Maria und des Heilands, vom Schosse Abraham's aufwachsend. — (Nr. 308, 414.) Der Stammbaum der Dominicaner, vom heil. Dominicus beginnend; dem letzten reicht die heil. Jungfrau das Scapulir. Auf 207 die Inschrift: ANO · A · PARTV · VIRGINIS · SALVTIFERO · M^o. V^o. PRIMO · PRESIDENTE · IN · LOCO · ISTO · R(evere)NDO. PRE(dicatorum). F(ratre). I · W · HANS · HOILBAYN · DE · AVGVSTA · ME · PINXIT. — Diese vier Gemälde ursprünglich wahrscheinlich an der Rückwand des Altars in der Dominicanerkirche. Bd. I, S. 53.

Vier Gemälde auf Holz, jedes h. 1,62; br. 1,46.

211—217.

Städel'sches Institut. (Nr. 76—82, Katal. 1873.) Sieben Passions-scenen: Gefangennehmung; Christus vor Kaiphas; Geißelung; Dornenkrönung; Eccehomo; Kreuztragung; Auferstehung. Ehemals Aufsen-

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

seiten und Innenseiten des 1501 vollendeten Altars in der Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M. Ein achttes Bild, die Grablegung, ist verschollen. Auf der Kreuztragung der Superior des Klosters, Bruder I. W., an der Stelle des Simon von Cyrene. Bd. I, S. 53 ff.

Gemälde auf Holz, jedes h. 1,65; br. 1,30.

Nach H. S. Hüsken, *Artistisches Magazin*, Frankfurt am Main, 1790, S. 558, befand sich der Mittelschrein des ganzen Altars, eine Kreuzigung, „welche von Holz sehr meisterhaft geschnitten, aus dem Jahre 1500“, damals noch in der dritten Seitenkapelle rechts in der Dominikanerkirche. Das Ganze schmückte aber offenbar den Hochaltar, bis derselbe im Jahre 1725 erneuert wurde.

Die Bilder wurden 1793, als General Custine Frankfurt bedrohte, von den Dominicanern dem Landschaftsmaler Schütz dem Jüngeren („Vetter Schütz“) anvertraut. Nach der Aufhebung des Klosters durch das Säkularisationsedict betrachtete er sie als herrenloses Gut und verkaufte diese sieben an den Regierungsrath Martinengo in Würzburg. Aus dem achten, der Grablegung, soll er den Christuskopf herausgeschnitten und behalten haben; jetzt verloren. — Nach der Martinengo'schen Versteigerung wurden diese Bilder vom Hofrath Schäfer in Darmstadt erworben, von ihm dann an das Städel'sche Institut abgetreten. — Näheres über die Geschichte des Werkes bei F. Gwinner, *Kunst und Künstler in Frankfurt a. M.*, daselbst 1862, S. 30 ff., hier die Angabe, daß der Meister bei der Ausführung, dem Klosterdiarium zufolge, Commensalis des Klosters gewesen sei.

Handzeichnungen im Baseler Museum, Nr. 85—91 unseres Verzeichnisses.

218.

Kupferstich- und Handzeichnungsammlung des Städel'schen Instituts. Entwurf zu einem Altarflügel mit der Darstellung Aller Heiligen. Oben Persönlichkeiten des Alten Testaments, an ihrer Spitze Johannes der Täufer, dann die Apostel, Geistliche und heilige Könige. Bd. I, S. 63.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,375; br. 0,180.

219.

Das Gegenstück des vorigen. Oben Gestalten des Alten Testaments mit Moses und David; ferner Geistliche, Könige, heilige Frauen. Anders in der Behandlung als das vorige Blatt. Bd. I, S. 63.

Zeichnung. Umriffe mit der Feder, leicht colorirt, h. 0,380; br. 0,203.

220.

Studien zu vier Köpfen auf der Zeichnung Nr. 218: ein Papst, eine Frau in hoher burgundischer Kopstracht mit dem Namen HESTER im Gewande; ein Mann im Hut, ein bärtiger Mann, der sich in den Bart greift, Bd. I, S. 63.

Zeichnung in Silberstift, h. 0,19; br. 0,14.

221. 222.

FREISING. Diöcesan-Museum. (Zweifelhaft.) Zwei Altarflügel. Die Könige zur Anbetung des neugeborenen Christuskindes herbeiziehend, nebst ihrem Gefolge.

Zwei Gemälde auf Holz, gemalt für das Dominicanerinnenkloster in Höchstadt. Dann in Oberbergkirchen. — Nicht gesehen. Sieghardt, Geschichte der bild. Kunst im Königreich Bayern, S. 645, und briefliche Mittheilung des Verfassers.

223—233.

KOPENHAGEN. Kgl. Kupferstichcabinet. Porträtstudien u. f. w. aus einem Augsburger Skizzenbuch. Vgl. Bd. I, S. 64, ff., S. 91.

223. Bürgermeister Artzt. „Ulrich artzet. Burgermaster . . . Habtman des bun . . .“ — Rückseite: Reicher Aufbau in Renaissanceformen (Nr. 35 der Photographien).

Vgl. oben Nr. 113.

224. Jacob Fugger. Bezeichnung von späterer Hand, die auch seinen Tod ein Jahr zu spät angiebt: „Jacob Fuger, gestorben 1526.“ Nach W. Schmidt, Jahrbücher für Kunstw. IV, S. 234, Anm., ist links vom Munde die Jahrzahl 1509 zu sehen.

Vgl. oben Nr. 118.

225. Lienhard Wagner. „Der Her lienhart hat 115 schriften gemacht vnderfchid . . .“ — Rückseite: Studie zu fünf Händen für das Martyrium Sebastian's in München (Nr. 30 der Photographien.)

Vgl. oben Nr. 124.

226. Unbekannter Mönchskopf.

227. Peter Wagner, Abt zu Thierhaupten. „her petter wagner apt zu dierhapt.“

Vgl. oben Nr. 140.

228. Bogenschütz, Studie zu dem Sebastiansaltar in München, Nr. 254.

229. Ein lachender Kopf. — Rückseite: Waffen. (Nr. 34 der Photographien.)

230. Junges Weib mit aufgelösten Haaren, die Hände im Schoofs. Bezeichnet in Tinte, ältere Hand: „Di meininge.“ Rückseite: Sitzender junger Mann auf einem Klappstuhl.

231. Der Baumeister Burkard Engelberg: „mayster burgkart Engelberg stainmetz werkma(ister) S. ulrich kirch hie.“ — Rückseite: Landschaft mit Dorf und Schloß auf einem Felsen (Nr. 31 der Photographien).

232. Der Oberkörper des Heiligen, Studie für den Sebastiansaltar in München, Nr. 254. (Nr. 20 der Photographien.)

233. (Nr. 29 der Photographien). Zwei Hände, Studien zum Sebastiansaltar Nr. 254.

Silberstiftzeichnungen. Jedes Blatt, mit Ausnahme von 232, mit dem alten Sammlerzeichen \times versehen. Durchschnittlich h. 0,120 bis 0,142; br. 0,085 bis 0,103. — Photographisch publicirt unter dem Titel: „Quarante feuillets d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le Jeune.“ Alle übrigen Zeichnungen, deren Vervielfältigung hier mitgetheilt wird, rühren aber aus einem Skizzenbuch des Hans Baldung Grien her. Vgl. Woltmann in Zahn's Jahrbüchern, IV S. 354 ff. — Nr. 226 u. Rückseite von 230 in Holz geschnitten von Schloffer in der Gazette des beaux-arts, Bd. IX.

234.

LEIPZIG. Städtisches Museum. Entwurf zu einem Altarflügel mit der Darstellung Aller Heiligen, Gegenstück zu Nr. 218, der ersten Zeichnung im Stadel'schen Institut in Frankfurt a. M., in der Composition mit der zweiten, Nr. 219, übereinstimmend. Bd. I, S. 63.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,39; br. 0,19. — Dörrien'sche Sammlung.

235.

LONDON. John Malcolm Esq. Great Stanhope Street 7, Mayfair. Bildniss des Sigmund Holbein, im Profil. Vgl. Berlin Nr. 108. Bezeichnet: „1512 Sigmund Holbain maler Hanns . . . pruder des alten.“

Zeichnung in Silberstift mit Röthel und aufgesetzten weissen Lichtern, h. 0,105; br. 0,129.

Dem Berliner Exemplar nicht gleichkommend, doch ebenfalls von der Hand des Meisters. Dem Wortlaut der Bezeichnung zu Folge das Exemplar, welches Sandrart befehlen hat; gestochen in dessen „Teutscher Akademie“. Sammlungen Th. Lawrence u. J. C. Robinson. — Ältere Copie in Düsseldorf, Kupferstichcabinet der Akademie.

236.

MAILAND. Ambrosiana. Porträtstudie. Eine Frau mit edlen Zügen, bezeichnet (in Tinte, aber alt) „mechtilta;“ rechts oben: „octimo . . .“ — Rückseite: das oft vorkommende bärtige Modell (zum Gott Vater des Schwarzfischen Motivbildes u. f. w.)

Silberstiftzeichnung, Phot. der Rückseite von Braun (als Leonardo da Vinci).

237.

MÜNCHEN. Bayr. Nationalmuseum. Heimsuchung Maria's; zwei Figuren auf Goldgrund. Bezeichnet H. Bd. I, S. 56.

Gemälde auf Holz, h. 1,27; br. 0,56, Sammlung Wallerstein.

238—253.

Pinakothek. Vorder- und Rückseiten der Flügel des Hochaltars in der Abteikirche zu Kaisheim, Bd. I, S. 54 f., 16 Tafeln.

Ehemalige Außenseiten, die Passion:

238. (Nr. 5 des Katalogs). Christus am Oelberg.

Gemälde auf Holz h. 1,28; br. 0,77.

239. (Nr. 42.) Gefangennehmung Christi. Er heilt das Ohr des Malchus.

Dsgl. h. 1,61; br. 0,74.

240. (Nr. 48.) Christus vor Kaiphas.

Dsgl. Dsgl.

241. (Nr. 8.) Geißelung.

Dsgl. Dsgl.

242. (Nr. 15.) Dornenkrönung.

Dsgl. h. 1,27; br. 0,77.

243. (Nr. 53.) Eccehomo. Bezeichnet: „Depictum per Johannem Holbain Augustensem 1502.“

Dsgl. h. 1,61; br. 0,74.

244. (Nr. 59.) Kreuztragung.

Dsgl. h. 1,61; br. 0,73.

245. (Nr. 20.) Auferstehung. Auf den Siegeln des Grabesdeckels die Buchstaben I und H.

Dsgl. h. 1,22; br. 0,71.

Ehemalige Innenseiten der Flügel, färbtlich mit Goldgrund statt der Luft:

246. (Nr. 6.) Darstellung der jungen Maria im Tempel.

Gemälde auf Holz, h. 1,61; br. 0,74.

247. (Nr. 41.) Verkündigung. Auf einem Gefäße mit Lilien der Name HANNS HOLBON.

Dsgl. h. 1,28; br. 0,74.

248. (Nr. 47.) Die Heimfuchung.

Dsgl. h. 1,26; br. 0,49.

249. (Nr. 9.) Christi Geburt.

Dsgl. h. 1,61; br. 0,74.

250. (Nr. 60.) Darstellung des Christuskindes im Tempel.

Dsgl. Dsgl.

251. (Nr. 14.) Die Beschneidung. Vorn der kniende Stifter Abt Georg Kastner.

Dsgl. Dsgl.

252. (Nr. 54.) Anbetung der Könige.

Dsgl. h. 1,57; br. 0,77.

253. (Nr. 19.) Der Tod Maria's.

Dsgl. h. 1,54; br. 0,74.

Aus der Reichsabtei Kaisheim bei Donauwörth. Später aus der Kirche entfernt und

im Jahre 1671 der Herzogin von Neuburg auf ihre Bitte geschenkt, die ihrem Gemahl Philipp Wilhelm diese Gemälde als Geburtstagsgabe darbrachte. Das Mittelfstück des Altars, ein Schnitzwerk des Bildhauers Meister Gregorius von Augsburg, ist verschollen. Zu demselben Altar sollen gehört haben die drei Tafeln Nr. 9—11 (Augsburg) und die neun Nr. 260, 261, 264—267, 273—275 (Nürnberg und Schleifheim).

Einzelne Darstellungen klein gestochen von H. Walther für die Association de Saint-Luc pour la propagation de bonnes images religieuses. — Einige photographirt von Piloty und Löhle.

254—258.

(Nr. 16—18.) Der Altar des heiligen Sebastian. — 254. Mittelbild: das Martyrium des Heiligen. — 255, 257. Innenseiten der Flügel: die heilige Elifabeth, drei Arme und Kranke zu ihren Füßen, und die heilige Barbara. Gemeinschaftlicher landschaftlicher Hintergrund auf allen drei Bildern, Renaissance-Umrahmung auf den Flügeln. — 256, 258. Außenseiten der Flügel: die Verkündigung der Maria. Renaissance-Architektur im Hintergrund und Umrahmung in gleichem Stil.

Zu den Füßen der heiligen Elifabeth auf 255 ein bärtiger Bettler, der die Züge des Künstlers trägt. — Um 1515. Bd. I, S. 89—96.

Gemälde auf Holz. Mittelbild h, 1,39; br. 0,97. Seitentafeln h. 1,37; br. 0,43.

Mittelbild und Innenseiten gestochen von H. Walde, F. Förster's Denkmale, I; Elifabeth u. Barbara lithographirt von N. Strixner, 1814; photographirt von Piloty u. Loeble.

— Das Ganze photographirt in Woltmann, Holbein-Album, in Holz geschnitten Holbein und seine Zeit, Bd. I.

Studien zu dem Mittelbild in Kopenhagen; vgl. oben Nr. 225, 228, 232.

259.

Herr Jos. Beck (Pasinger Landstrasse Nr. 3). Die Bestattung der Maria, zweite Hälfte der Composition in Eichstätt, Nr. 198: Maria's Füße; zwei heilige Frauen, zwei Fackelträger.

Gemälde auf Holz, h. 1,36; br. 0,71.

Herkunft siehe bei Nr. 33.

260.261.

NÜRNBERG. Burg. (Nr. 165.) Martyrium des Apostels Johannes, der im Kessel mit siedendem Oel steht.

(Nr. 169.) Martyrium des heil. Matthäus, der enthauptet wird.

Zwei Gemälde auf Holz, jedes h. 1,31; br. 0,78. Angeblich vom Kaisheimer Altar Vgl. Nr. 239—253.

262.

(Nr. 184.) Thronende Madonna mit dem Kinde und Engeln; Goldgrund. Bezeichnet: . . . S. HOLBAIN F . . . Siehe das Facimile Bd. I,

S. 48. Früher der Bezeichnung wegen Sigmund Holbein zugeschrieben.

Gemälde auf Holz, h. 0,62; br. 0,49.

Vgl. Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutschland, I, S. 217, u. E. His in Zahn's Jahrbüchern, IV. S. 214, sowie über eine gefälschte Inschrift auf der Rückseite A. von Zahn ebenda S. 246.

263.

Moritzcapelle, Kgl. Gemäldegalerie. — (Nr. 126). Thronende Madonna mit dem Kinde. Zwei Engel reichen dem Kinde Blumen dar. Rothpunktirter Goldgrund und gothische Architektur. In den oberen Ecken die Wappen der Augsburger Geschlechter Gossenbrot und Eggenberger. Im Vordergrund links ein irdenes Gefäß mit einer Lilie, auf dem Bauche die Inschrift: „HANS · HOLBON · 1499 · “ (wie R. Bergau bei kürzlich vorgenommener genauer Untersuchung gelesen, doch ist die letzte Ziffer unsicher und schien uns eher 2 zu sein). — Bd. I, S. 47.

Gemälde auf Holz, h. 0,46; br. 0,32.

Dem Wappen zufolge gemalt für Georg Gossenbrot († 1502) und seine Gattin Radigund Eggenberger. — Gestochen in Umrissen von F. Wagner im Bilderfaal der Moritzkapelle

Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in D. I, S. 196, Bergau in den „Grenzboten“, 1876, II, S. 67.

264—267.

(Nr. 46, 47, 49, 50.) Vier Darstellungen von Apostelmartyrien: Thomas, beide Jacobus, Andreas.

Vier Gemälde auf Holz, jedes h. 1,31; br. 0,78, angeblich zum Kaisheimer Altar (238—253) gehörig.

268.

PARIS. Louvre. Sammlung der Handzeichnungen. (Nicht öffentlich ausgestellt.) Kopf des Bürgermeisters Schwarz, hingerichtet 1478. Ganz von vorn, der Kopf sehr geneigt, die Augen fast geschlossen, ziemlich langes Haar. Bezeichnet: ALT · VLRICH · SCHVVARCZ. — Falls nach dem Leben gezeichnet, vielleicht die früheste Arbeit des Künstlers; hat zum Motivbilde der Familie Schwartz von 1508 (vgl. oben Nr. 21) gedient.

Silberstiftzeichnung, h. 0,13; br. 0,10.

269.

(Wahrscheinlich H. Holbein d. Aelt.) Kopf eines Geistlichen mit krausem Haar und Barett, eine Hand sichtbar. Silberstift. Auf der Rückseite zwei Köpfe in getuschter Federzeichnung, von anderer Hand.

Zeichnung h. 0,16; br. 0,11.

276.

SIGMARINGEN. Fürst von Hohenzollern. Porträtstudie. Ein vornehmer Mann mit langem Haar, in Ober- und Unterkleid von gemustertem Atlas und mit breitem Barett, einen Ring in der Linken haltend. Rückseite: bärtiger Kopf mit langem Haar. — Die Vorderseite grundirt.

Zeichnung in Silberstift, Röthel, Feder und Tusche, h. 0,135; br. 0,095.

277.

TWICKENHAM. Orleans-House. Handzeichnung-Sammlung des Herzogs von Aumale. Selbstbildniß des älteren Hans Holbein. Bezeichnet:

1515

Hanns Der alt
Holbain
maler

Die Jahrzahl ist zwar auf der Photographie, kaum aber auf dem Original sichtbar. Außerdem schimmert eine frühere Bezeichnung durch, bei welcher der Familienname in derselben Reihe stand wie der Vorname, und an Stelle der Jahrzahl sich die Worte befanden: „Da ich w . . .“ (d. h. Anfang der Altersangabe). — Auch die jetzige Inschrift von des Malers Hand. Vgl. Bd. I, S. 61, 66.

Zeichnung in Silberstift. — Holzschnitt in Holbein u. f. Zeit, Bd. I (auch in Westermann's Monatsheften 1872 und der neuen Ausgabe der Berliner Silberstiftzeichnungen. — Aelterer Stich bei Sandrart, Teutsche Akademie. — Aeltere Copie in Düsseldorf, Kupferstichkabinet der Akademie.

278.

VENEDIG. Akademie. Handzeichnungen. Profilkopf eines Mönches, nach links gerichtet.

Zeichnung in Silberstift, h. 0,105; br. 0,083. Unter „Scuola Toscana“ im Jahre 1869 im Rahmen XXI unter Glas ausgestellt.

279—281.

WEIMAR. Großherzogl. Museum. Sammlung der Handzeichnungen. Drei Blatt Porträtstudien, Vgl. Bd. I, S. 65.

279. Der Abt Schrott und Hanns Greßer oder Griefsher aus dem St. Ulrichskloster. Vgl. oben Nr. 131.

280. Hans Greßer. Bezeichnet: „Her Hans Griefsher zu S. Ulrich.“ Vgl. oben Nr. 132.

281. „Her Clement zu fant vlrich.“ Vgl. oben Nr. 136.

Zeichnungen in Silberstift, h. 0,14 bis 0,155; br. 0,10 bis 0,105.

282. 283.

WIEN. Albertina, Kupferstich- u. Handzeichnungsammlung des Erzherzogs Albrecht. 282. Der Heiland in ganzer Figur, mit der Rechten segnend, in der Linken die Weltkugel haltend. Unter der Figur das Monogramm H.

283. Stehende Maria mit dem Kinde, in ganzer Figur, ebenso bezeichnet, Seitenstück zu 282.

Zwei Zeichnungen in Tusche mit aufgesetzten Lichtern, auf grau grundirtem Papier. Jede h. 0,27; br. 0,14. — Von A. Zahn, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft, V, S. 197, dem Meister mit Unrecht abgesprochen.

284.

Graf Lanckoronsky. Bildniss eines bärtigen Mannes in Pelzmütze und Pelzrock, eine Schriftrulle in der Hand. Hintergrund architektonische Umrahmung im Renaissancestil und blaue Luft. In den Friesmedaillons die Jahreszahl: · I · 5 · · I · 3 · und an den Pilastercapitellen die Inschrift: · ALS · ICH · · DA · HET ·

· WAS · 52 · · ICH · DIE ·

· IAR · ALT · · GESTALT ·

Bd. I, 87 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,41; br. 0,30. — Ueber alte Copien vgl. Bd. I, S. 88.

285.

Herr Alexander Pofonyi. Madonna mit dem Kinde. Ein Gefäß mit Maiglöckchen auf der Brüstung. Renaissance-Umrahmung. In den Friesmedaillons I · D · und · I · H ·, an den Pilastercapitellen:

· CARPET · ALIQVIS ·

· IOHANNES · HO ·

· CICIVS · QVAM ·

· LBAIN · IN · AVG ·

· IMITABIVR ·

· VSTA · RINGEWAT ·

Bd. I, S. 87.

Gemälde auf Holz, h. 0,45; br. 0,33, bildete mit dem vorhergehenden (284) ein Diptychon. — Sammlung des Freiherrn von Wirz à Rudens in Wyl, Canton St. Gallen, dann des Pfarrers Schmitter-Hug, St. Gallen (eine Zeit lang in Ragaz). — Stark retouchirt, der Kopf des Kindes gänzlich neu. — Holzschnitt in Woltmann, Holbein u. f. Z., 1. Auflage, Bd. I.

Werke, deren Aufbewahrungsort zur Zeit unbekannt ist.

286.

Die Verklärung Christi. Der Heiland steht auf dem Berge, zu den Seiten, als Halbfiguren aus den Wolken hervorschauend, Moses und Elias. Unten die drei Jünger. Links ganz vorn, etwas kleiner, der

Stifter, ein Geißlicher mit dem Rosenkranz, rechts sein Wappen, drei Löwenköpfe in horizontal getheiltem Felde, als Helmzier ein Einhorn.

Uns durch eine Photographie bekannt, deren Ursprung nicht nachzuweisen war, die aber den Meister deutlich verkündete.

287.

Bildniß eines jungen Mannes, der einen silbernen Becher mit goldenem Rande in der Rechten hält und die Linke auf eine Brüstung stützt, bezeichnet 1513. Hintergrund Renaissance-Umrahmung. Bd. I, S. 88.

Kleines Gemälde.

Ehemals in der Galerie des Palazzo Manfrin zu Venedig, im Galeriekatalog als Luca d'Ollanda; von Mündler (Beiträge zum Cicerone S. 34) als Arbeit Hans Holbein's des Jüngeren angeführt. Hat gelitten; die Hände übermalt. — Nicht gesehen.

288.

Die Madonna mit dem Kinde, in einer Renaissance-umrahmung. Bezeichnet: **HANS HOLBEIN 1515** Bd. I, S. 58.

Kleines Gemälde.

Mündler, Beiträge S. 32 und briefliche Mittheilung, schildert die beiden Figuren als ängstlich gemalt, im Charakter beinahe abstoßend, steif und hart in der Gewandung.

Sammlung Metzner in Schaffhausen, dann Sammlung des Johannes von Müller, seit 1845 zu Paris im Kunsthandel gelegentlich auftauchend. — Nicht gesehen.

Verschollene Werke.

289.

Zwölf Zeichnungen zum Marienleben, gestochen von Israel von Meckenen, Bartsch Nr. 30—41, vier davon (vgl. oben Nr. 1—4), als Gemälde für die Abtei Weingarten ausgeführt, jetzt im Dome zu Augsburg. Bd. I, S. 45.

290.

Grablegung Christi, zu dem Altar der Dominikanerkirche in Frankfurt gehörig; wohl zerstört. Bd. I, S. 53 f. Vgl. oben Nr. 211—217.

291.

Altarflügel für die Morizkirche in Augsburg, 1504—1508. Bd. I, S. 62 f.

292.

Altarwerk für Isenheim im Elßas. Gegenstand unbekannt. Gemalt zwischen 1517 und 1524. Bd. I, S. 96 f.

II. Ambrosius Holbein.

Gemälde und Zeichnungen.

I.

BASEL. Museum. — Gemälde. (Nr. 37.) Christus als Fürbitter vor Gott Vater. Der Erstere nach einem Dürer'schen Motiv. Bd. I, S. 133 f. Amerbach'sches Inventar: „Ein krützgeter Christus in wolchen Albrecht Dürers nachgemacht durch Ambrosi Holbein sambt Got dem vater vnd vil engeln, mit ölfarben vf holz.“

Gemälde auf Holz, h. 0,35; br. 0,30.

2. 3.

(Nr. 38. 39.) Brustbilder von zwei Knaben in gelben Kleidern, jedes in einfacher Renaissanceumrahmung. Bd. I, S. 134. Amerbach'sches Inventar: „Item zwei kneblin in gelben kleidern vf holz mit Oelfarben Ambrosi Holbein.“

Zwei Gemälde auf Holz, ursprünglich wohl ein Diptychon bildend.

Jedes h. 0,33; br. 0,27.

Die Zeichnung zu einem der Köpfe in Wien, Albertina, vgl. unten Nr. 24.

4.

(Nr. 40.) Zwei Todtenköpfe in einem vergitterten Fenster liegend. Bd. I, S. 134. Amerbach'sches Inventar: „Ein klein hölzlin täfelin daruf zwen todtenkopf mit gefelchten Farben.“

Gemälde auf Holz, braun in braun; ursprünglich wohl den Deckel des vorhergenannten Diptychons bildend, h. 0,33; br. 0,26.

5.

(Nr. 12.) Wahrscheinlich von Ambrosius Holbein, wenn nicht von Hans Holbein d. J. Brustbild des Goldschmiedes Jörg Schweiger von Augsburg. Bd. I. S. 134.

Gemälde auf Holz, h. 0,29; br. 0,22.

Stark restaurirt, die Landschaft modern. — Amerbach'sche Sammlung.

Die Arbeiten aus gemeinschaftlicher Werkstatt von Ambrosius und Hans Holbein siehe unter letzterem III, Nr. 23—27.

6.

Zeichnungen. (Saal der Handzeichnungen Nr. 87.) Bildnifs eines jungen Weibes, bezeichnet: ^{ANNE}_{1518.} Bd. I, S. 135.


Zeichnung in Silberstift und Röthel, h. 0,207; br. 0,152.
Amerbach'sche Sammlung.

7.

(Nr. 88.) Bildnifs derselben Person. Bd. I, S. 135.

Silberstiftzeichnung, h. 0,208; br. 0,153.
Amerbach'sche Sammlung.

8.

(Nr. 89.) Bildnifs eines jungen  Mannes im Barett, bezeichnet 1 · 5 · 1 · 7 · Bd. I, S. 135.

Getuschte Federzeichnung, leicht aquarellirt, h. 0,201; br. 0,155.
Studie zu einem Gemälde in St. Petersburg, siehe unten Nr. 22 — Amerbach'sche Sammlung.

Die folgenden Blätter 9—17 sind nicht mit Sicherheit, doch mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls dem Ambrosius Holbein zuzuschreiben.

9.

(Nr. 64.) Die Patrone von Basel, Maria, Kaifer Heinrich und St. Pantalus, Entwurf für ein Glasbild. Bd. I, S. 135. Amerbach'sches Inventar; „der Statt Basell grofs Infigell.“

Getuschte Federzeichnung, h. 0,430; br. 0,315.
Photogr. Braun.

10.

(Nr. 69.) Ein Kahn mit Kriegsleuten, am Ufer ein Thurm mit dem Wappen von Basel, Entwurf zu einem Glasbild. Bd. I, S. 135.

Leicht aquarellirte Federzeichnung; h. 0,505; br. 0,460.
Amerbach'sche Sammlung. — Photogr. Braun.

11.

(Nr. 72.) Krönung Maria's durch Gott Vater und Christüs, unten Landschaft mit einer Brücke. Entwurf für ein Glasbild. Bd. I, S. 135.

Getuschte Federzeichnung; h. 0,430; br. 0,313.
Amerbach'sche Sammlung. — Photogr. Braun.

12.

(Nr. 77.) Das Zeichen Froben's, die Hand mit dem Caduceus, auf welchem ein Vogel sitzt, in architektonischer Umrahmung.

Aquarell auf Leinwand; h. 0,448; br. 0,320.

13.

(Bd. U II, Nr. 3.) Eccehomo, frei nach dem berühmten Stich des Lucas von Leyden, Bartsch Nr. 71, umgearbeitet. Bd. I, S. 135.

Große getuschte Federzeichnung h. 0,360; br. 0,513.

Amerbach'sche Sammlung. — Vielleicht ist die Stelle des Inventars: „Item die Ausführung Christi getuscht auf Zween Bögen“ auf dies Blatt zu beziehen.

14. 15.

(U II, Nr. 7, 8.) Zwei Wappen.

Getuschte Federzeichnungen. Nr. 7 h. 0,595; br. 0,525. Nr. 8 h. 0,617; br. 0,492. — Amerbach'sche Sammlung.

16.

(U II, Nr. 19.) Brustbild eines blonden Jünglings im Barett.

Colorirte Silberstiftzeichnung, h. 0,20; br. 0,15. — Amerbach'sche Sammlung.

17.

(U II, Nr. 52.) Ein Bogen mit Festons, Mitte leer. Entwurf für ein Glasbild.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,406; br. 0,310. — Amerbach'sche Sammlung.

18.

(U II, Nr. 31.) St. Martinus in einer Umrahmung.

Getuschte Federzeichnung in Querformat, h. 0,182; br. 0,245. — Amerbach'sche Sammlung.

19.

Kunstverein. Dolchsheide mit nackten Knaben und Ornamenten. Bezeichnet von ziemlich moderner Hand „H. Asper,“ die zwei Anfangsbuchstaben sich kreuzend. Offenbar stand ursprünglich das Monogramm des Ambrosius Holbein auf dem Blatte und wurde bei einer Verkleinerung weggeschnitten.

Federzeichnung.

Nach dem Urtheil des Rathsherrn Peter Vischer, der dies auf dem Blatte handschriftlich vermerkt hat, und des Dr. E. His von Ambrosius.

20.

BERNBURG. Herzogl. Bibliothek. Kopf eines Kindes. Unten, auf einem Schriftbände: **BI** · 1515 ·

Siehe über dies Monogramm unten Nr. 25.

Zeichnung in Silberstift und Röthel, die Haare fein mit der Feder nachgezeichnet.

Erster Band mit Handzeichnungen, Nr. 38.

21.

FLORENZ. Uffizien. Handzeichnungen im Corridor. Wahrscheinlich von Ambrosius Holbein. Kopf eines Jünglings mit spitzem Kinn und krausem Haar, ohne Bart, fast Profil.

Zeichnung in Silberstift und Röthel, leicht getuschelt; h. 0,170; br. 0,126.

MÜNCHEN. Nationalmuseum.

Ein Gemälde, Joseph und Potiphar's Weib, mit dem gewöhnlichen Monogramm des Ambrosius Holbein gezeichnet, rührt von einem Maler der sächsischen Schule her.

22.

St. PETERSBURG. Gemäldegalerie der Ermitage. Brustbild eines jungen Mannes, an der Mütze ein aus G und F gebildeter Namenszug. Bd. I, S. 135. Bezeichnet: Etatis sue XX. MDXVIII.

Gemälde auf Holz, h. 0,45; br. 0,33.

Eine Zeichnung zu diesem Bilde, von 1517, in Basel, Nr. 8.

23.

WIEN. Ambraßer Sammlung. Bildniß einer jungen Dame. An ihrem Medaillon die auf ihren Namen bezüglichen Buchstaben H. V. Einfache Renaissanceumrahmung. Hintergrund blaue Luft. Bd. I, S. 134.

Gemälde auf Holz, h. 0,30; br. 0,22.

24.

Albertina. Kupferstich- und Handzeichnungsammlung des Erzherzogs Albrecht. Ein Knabe in halber Figur. Skizze zu dem Bilde Nr. 2, Basel. Bd. I, S. 134.

Zeichnung in Silberstift mit Röthel und weißen Lichtern auf grundirtem Papier, h. 0,070; br. 0,051.

Früher dem Lorenzo di Credi zugeschrieben. Von Rumohr, zur Geschichte der Formschneidekunst, S. 127, und von Waagen, die vorm. Kunst, in Wien, II, S. 134, H. Holbein dem J. beigemessen.

25.

Wahrscheinlich Ambrosius. Büste eines Bischofs mit der Mitra. Am Knaufe des reich verzierten Krummstabes St. Georg mit dem Drachen. Auf der Mitra · 1515 · **BI** mit der Feder geschrieben.

Tuschzeichnung, mit Weiß gehöht, auf röthlichem Papier, h. 0,152; br. 0,150.

Bei dieser Zeichnung läßt sich ebenso wie bei der in Bernburg vermuthen, daß das

Monogramm aus den Initialen des Namens Brofy Holbein gebildet ist, während der Künstler in der Folge den Kosenamen fallen läßt und die Initialen des Namens Ambrosius Holbein zum Monogramm wählt. Die Uebereinstimmung mit seinen sicheren Zeichnungen ist vorhanden. Vgl. Bd. I, S. 67.

Die beiden im Belvedere dem Ambrosius Holbein zugeschriebenen Gemälde haben nichts mit ihm zu thun und sind nur durch willkürliche Taufe Chr. v. Mechel's so genannt worden.

III. Hans Holbein der Jüngere.

Gemälde und Zeichnungen.

AACHEN. Gal. Suermondt, siehe **BERLIN**.

I.

ALTHORP. Northamptonshire. Sammlung des Earl of Spencer. Brustbild Heinrich's VIII, ganz von vorn., auf blauem Grunde. Siehe Bd. I, S. 421.

Miniaturgemälde, h. 0,28; br. 0,19.

Photographirt unter den Reproduktionen der Miniaturenausstellung 1865. — Copie in der National Portrait Gallery, London, aus der Sammlung von Mr. Barret, Lee Priory, gestochen in Umrissen für Singer's Ausgabe von Cavendish, Life of Wolsey. — Aehnlicher Kopf, aus der Arundel Sammlung, gestochen von W. Hollar, Parthey 1414.

Literatur: Dibdin, Aedes Althorpianae I. S. 257. — Waagen, Treasures of Art in Great Britain, III, S. 457, mit der irrthümlichen Bemerkung: „But the fine arched nose, the delicately formed mouth, differ from all other portraits of this king, and indicate a different person“.

ANNABERG. Stadtkirche.

Heilige Katharina, Altarflügel, dem Meister früher von Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, S. 49 zugeschrieben; hat mit Holbein'scher Richtung nichts gemein. Vgl. A. von Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, V. S. 209.

2.

ARUNDEL CASTLE. Herzog von Norfolk. Bildniß der Christine von Dänemark, Herzogin-Wittwe von Mailand, fast lebensgroß, in ganzer Figur. Auf den blauen Grund ist ein aufgesiegelter Zettel gemalt mit der Inschrift: „Christine Daughter to Christierne K. of Denmark and Dutches of Lotrange and here[tofore] Dutches of Milan.“ Diese Schrift muß später sein, da Christine erst 1541 den Herzog Franz

von Lothringen heirathete. Auch scheinen die Schriftzüge nicht gleichzeitig. Siehe Bd. I, S. 451—454.

Gemälde auf Holz, h. 1,78; br. 0,81.

Literatur, ausser der in Bd. I angeführten: G. Scharf, *Archaeologia*, XL, ebenda
Umriss, lithographirt von Maguire.

Anfangs in der Sammlung Heinrich's VIII. zu Whitehall, dann in der des Earl of Arundel.

3.

AUGSBURG. Maximiliansmuseum. Wahrscheinlich Hans Hol-
bein d. J. Christus am Kreuze, das fast im Profil steht, zur Rechten
Maria und Johannes.

Zeichnung in Silberstift und Feder mit aufgesetzten weißen Lichtern h. 0,209;
br. 0,156.

Ebenda fälschlich Holbein zugeschrieben: die Bildnisse des Wilhelm Mörz und der Afra Rehm, 1533, von Amberger, vgl. des Verfassers Notiz in J. Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon, Amberger, I, S. 600 ff.

4.

BASEL. Museum. Gemälde. (Vorfaal Nr. 1.) Die Orgelthüren des Bafeler Münsters. Kaiser Heinrich II. und die Kaiferin Kunigunde; die Madonna mit dem Kinde und St. Pantalus. Bd. I, S. 175 f.

Zwei Gemälde auf Leinwand, größte Höhe 2,92, Gesamtbreite 4,88.

Uebermalt. — Originalzeichnung unter Nr. 98.

5. 6.

(Holbeinfaal, Nr. 7 und 8.) Das Schulmeisterschild, Vorder- und Rückseite, jetzt getrennt. — 5. Grofse Inschrift: „Wer Jemandt hie der gern wolt lernnen dütſch ſchriben vnd läſen vſs dem aller kürtziften grundt den yeman erdenken kan do durch ein Jeder der vor nit ein buchſtaben kan, der mag kürtzlich vnd bald begriffen ein grundt do durch er mag von jm ſelbs lernen ſin ſchuld vff ſchriben vnd läſen vnd wer es nit gelernen kan ſo ungeſchickt were den wil ich um nüt vnd vergeben gelert haben vnnd gantz nüt von jm zu lon nemmen er ſig wer er well burger oder handwerks gefellen frouwen vnd junckfrouwen wer ſin bedarff der kumm har jn. Aber die jungen knaben vnd meitlin noch der fronuaſten wie gewonheit iſt. 1516.“ Darunter ein ſchmaler Streifen: Schulmeiſter und Schulmeiſterin, Knaben und Mädchen unterrichtend. Auf der anderen Tafel, 6, dieſelbe Inſchrift, nur mit geringen orthographiſchen Abweichungen, darunter der Schulmeiſter mit zwei erwachſenen Gefellen. Bd. I, S. 128 f. Amerbach'ſches Inventar: „Ein ſchulmeiſter ſchildt vf beiden ſeiten gemolt H. Holbeins arbeit.“

Zwei Gemälde auf Holz, jedes h. 0,54; br. 0,64.

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

7. 8.

(Nr. 9. 10.) Köpfe eines männlichen und einer weiblichen Heiligen mit großen Heiligenscheinen, Grund blaue Luft. Bd. I, S. 110. Amerbach'sches Inventar: „Item einer heiligen iungen und iungfrawen köpfen mit patenen vf holz mit ölfarb klein H. Holbein erste arbeit.“

Zwei Gemälde auf Holz, jedes h. 0,23; br. 0,21. — Photographien von Braun.

9.

(Nr. 11.) Adam und Eva, Brustbilder, letztere mit dem Apfel. Modellstudium. Bezeichnet 1517. H. H. Bd. I, S. 132. Amerbach'sches Inventar: „Ein Adam vnd Eva mit dem äpfel H. Holb. vf holz mit ölfarb.“

Gemälde auf Papier, das auf Holz befestigt ist, h. 0,31; br. 0,36. Photographie von Braun.

10.

(Nr. 13.) Brustbild des Bonifacius Amerbach, fast Profil, gegen links blickend, Hintergrund blaue Luft. An einem Baumast eine Tafel mit der Inschrift:

PICTA LICET FACIES VI
VAE NON CEDO SED INSTAR
SVM DOMINI IVSTIS NO
BILE LINEOLIS
OCTO IS DVM PERAGIT
TPIETH SIC GNAVITER IN ME
ID QVOD NATURAE EST
EXPRIMIT ARTIS OPVS.

BON · AMORBACCHIVM ·

IO · HOLBEIN · DEPINGEBAT

A · M · D · XIX · PRID · EID · OCTOBR.

Bd. I, S. 147. — Amerbach'sches Inventar: „Meines vatters conterfehtung in der iugend H. Holbeins vf holz mit ölfarb.“

Gemälde auf Holz, h. und br. 0,28.

Gestochen, von der Gegenseite, in Mechel's „Oeuvre de Holbein“. Holzschnitt nach diesem Stich in „Holbein und seine Zeit“. Neuer trefflicher Stich von Fr. Weber.

Alte Copie in der Galerie zu Karlsruhe.

II.

(Nr. 14.) Brustbilder des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hafen und seiner Gattin Dorothea Kannengieser. Hintergrund reiche Renaissance-

architektur mit Vergoldung unb blauer Luft. Auf dem ersten Bilde die Bezeichnung H. H. 1516. — Bd. I, S. 129 f.

Zwei Gemälde auf Holz, in gemeinschaftlichem Rahmen, jedes h. 0,38; br. 0,30.

Museum Fesch. — Gestochen von B. Hübner in Mechel's Werk, 1790. Photographie von Braun. Holzschnitte in „Holbein und seine Zeit“. — Studienblätter zu den Bildnissen unter Nr. 33, 34.

Alte Copien in Basel (Holbeinfaal Nr. 15).

12.

(Nr. 16.) Brustbild des Erasmus im Profil, gegen links, schreibend. Bd. I, S. 288; 1523 gemalt. Amerbach'sches Inventar: „Ein Erasmus mit olfärb vf papir in eim ghüs H. Holbeins arbeit.“ In einem Gehäuse heisst: im Zimmer. Der jetzige einfache grüne Hintergrund ist nicht ursprünglich, sondern das Bild hatte, wie der Holzschnitt in Münster's Cosmographie beweist, ehemals einen gemusterten Teppichhintergrund wie das mit ihm übereinstimmende Pariser Exemplar (Nr. 223).

Gemälde auf Papier, das auf Holz geklebt ist, h. 0,36; br. 0,30.

Holzschnitt von H. Rudolf Manuel, in der Cosmographie, lateinische Ausgabe, 1550, mit dem Zusatz: „Sebastianus Munsterus ad lectorem. Quum eximius vir memoratus dominus Bonifacius Amerbachius Erasmi Roterodami nobis effigiem a nobilissimo huius temporis pictore Johanne Holbeinio coloribus ad vivum bene feliciter expressam communicaverit, exemplum inde utcunque defumptum, in gratiam sui studiosorum apponere libuit, ut eam non solum adversam et integram, qualem supra in Hollandi descriptione proposuimus, sed et luscam, nempe altera dumtaxat mala eminente, haberent“. — Stich bei Mechel, Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“. Photographie von Braun. Studien im Louvre, 231, 232.

13.

(Nr. 18.) Kleines Brustbild des Erasmus, zu Dreivierteln gegen links. Bd. I, S. 357. Amerbach'sches Inventar: „Erasmi effigies in eim rundelin mit ölfarben.“

Gemälde auf Holz, rund, 0,098 Durchmesser.

Photographie von Braun. — Zahlreiche ältere Copien, zum Theil wohl aus Holbein's Werkstatt. — Vgl. Caffel, Karlsruhe, Lausanne u. s. w.

14.

(Nr. 19.) Der Leichnam Christi. Bezeichnet: MDXXI
H. H.

An dem alten Rahmen Engel mit Marterwerkzeugen zwischen den Worten der Inschrift. — Amerbach'sches Inventar: „Ein todten Bild H. Holbeins vf holz mit ölfarben cum titulo Jesus Nazareus rex etc.“ Bd. I, S. 174.

Auf Holz, h. 0,30; br. 2,00.

Stich bei Mechel. Photographie von Braun. — Aeltere Copie im Capuzinerkloster zu Altorf.



15.

(Nr. 20.) Holbein's Gattin mit zwei Kindern, lebensgroßs. 1528 gemalt. Nur die drei ersten Ziffern noch vorhanden. Bd. I, S. 356 f. Amerbach'sches Inventar: „Holbeins fraw vnd zwei kinder von im H. Holbein, conterfetet vf papir mit olfarben vf holz gezogen.“

Gemälde auf Papier, die Umriffe ausgeschnitten; auf Holz geleimt, h. 0,77; br. 0,64.

Stich von Hübner (1790) bei Mechel, Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“. Photographie von Braun. Gute alte Copie bei dem Kunsthändler Brasseur in Köln, mit der Inschrift:

„Die Liebe zu Gott heist charitas
Wer Liebe hatt der Traght kein hafs“.

16.

(Nr. 21.) Das Abendmahl, die Composition, jetzt nicht vollständig, setzte sich wahrscheinlich auf Flügelbildern, die nicht mehr vorhanden sind, fort. Bd. I, S. 166 f. Amerbach'sches Inventar: „Ein nachtmal vf holz mit olfarb H. Holbein, Ist zerhown vnd wider zusammengeleimbt aber unfletig.“

Gemälde auf Holz, h. 1,15; br. 0,96.

Gestochen von G. Gmelin und Hübner, 1790, für Mechel. Photographirt von Braun.

17.

(Nr. 22.) Dorothea Offenburg in reicher Tracht, als Lais. Halbe Figur. Bezeichnet an der unteren Brüstung: LAIS CORINTHIACA. 1526. Bd. I, S. 291 ff.

Gemälde auf Holz, h. 0,35; br. 0,26.

Gestochen, als Brustbild in Stein-Einfassung, anonym; ferner von Hübner bei Mechel; neuerdings von Weber. — Photographirt von Braun.

18.

(Nr. 23.) Dieselbe Dame in ähnlichem Anzuge als Venus, einen nackten Knaben mit Pfeilen neben sich. Hintergrund ein grüner Vorhang. Bd. I, S. 291 ff. Amerbach'sches Inventar (auch auf das vorige Bild bezüglich): „Zwei täfelin daruf eine Offenburgin conterfeheth ist vf eim geschriben Lais Corinthiaca. Die ander hat ein kindlin by sich. H. Holb. beide, mit ölfarben vnd in ghüfenn.“

Gemälde auf Holz, h. 0,33; br. 0,26. Am alten Rahmen stand einst: Verbum domini manet in aeternum“.

Gestochen von Joh. Wirz (sehr schlecht) und von J. J. von Mechel. — Photographirt von Braun.

19.

(Nr. 24, 25.) Ehemaliges Diptychon. Christus als Schmerzensmann, nackt, auf dem Steine sitzend, und Maria als Schmerzensmutter, kniend. Den gemeinschaftlichen Hintergrund bildet eine prächtige offene Halle. Bd. I, S. 174 f. Amerbach'sches Inventar: „Item zwei H. Holbeins mit olfarb gmalte täfelin darin Christus vnd Maria in eim ghüs, mit steinfarb.“ Im zweiten (späteren) Inventar: „Item ein täfelein von öhlfarben marmoriert darin ein sitzender Jesus mit einer dornenen Cron Item ein gleich formert tafelin daruff ein Nünnelein in einer Coppellen.“ Braun in braun. Hintergrund blaue Luft.

Zwei Gemälde auf Holz, jedes h. 0,28; br. 0,19.

Photographirt von Braun. — Vgl. auch die Würdigung in den Aufzeichnungen von R. Fesck, B. II, S. 51.

20.

(Nr. 26.) Die Passion in acht Bildern; Christus am Oelberg, Gefangennehmung, Christus vor Kaiphas, Geißelung, Verpottung, Kreuztragung, Tod am Kreuze, Grablegung. Die oberen und die unteren Felder durch einfaches goldenes Ornament geschieden. Bd. I, S. 167 ff.

Gemälde auf Holz, vier hohe, schmale Tafeln, oben abgerundet, größte Höhe 1,49; br. 1,49.

Früher im Rathhause, durch Rathsbefchluss vom 5. November 1771 an die Kunstsammlung abgegeben, nachdem das Bild zuvor durch den Maler Groth aus Stuttgart restaurirt worden. (W. Vischer, Bafeler Nachrichten, 4. Mai 1861).

Lithographirt von Oery, Photographirt von Braun.

Klein gestochen von W. Hefslöhl.

21.

(Nr. 27—33.) Sieben Fragmente von den Wandbildern im Rathhause. Bd. I, 152 ff., 359 ff. — Nr. 30 und 31 des Katalogs Kopf und Arm des Rehabeam. Nr. 33 Die Köpfe der Samnitischen Gefandten aus der Darstellung des Curius Dentatus.

Gemälde auf Mauer, Nr. 27 h. 0,17; br. 0,12. — Nr. 28 h. 0,22; br. 0,17. — Nr. 29 h. 0,29; br. 0,24. — Nr. 30 h. 0,24; br. 0,20. — Nr. 31 h. und br. 0,18. — Nr. 32 h. und br. 0,28, Nr. 33 h. und br. 0,49. — Völlig übermalt.

22.

(Nr. 36.) Bildniss eines Mannes im Pelzrock, klein, halbe Figur, zu Dreivierteln gegen links, Grund grün. Aus der englischen Zeit. Bd. I, S. 425.

Gemälde auf Holz, h. 0,32; br. 0,27.

Angekauft aus der F. Sarasin'schen Stiftung.

23.

Werkstatt von H. Holbein dem Jüngeren.

(Nr. 17.) Kleines Bildniss des Erasmus in der Auffassung von 13.

Gemälde auf Holz, h. 0,14; br. 0,11. — Museum Fesch.

24—28.

Werkstatt von Hans und Ambrosius Holbein.

(Nr. 2—6.) Darstellungen aus der Passion. Bd. I, S. 132 f.

Fünf Gemälde auf Leinwand, die drei ersten neuerdings angekauft von der Akademischen Gesellschaft, die zwei letzten schon in der Amerbach'schen Sammlung.

24. Christus am Oelberg.

h. 1,32; br. 1,32.

25. 26. Christi Gefangennehmung. — Pilatus sich die Hände waschend.

Jedes h. 1,32; br. 1,65.

27. Abendmahl. — Amerbach'sches Inventar: „Ein gros nachtmahl H. Holbeins erste arbeiten eine vf tuch mit ölfarb.“

h. 1,41; br. 1,54.

28. Geißelung. Amerbach'sches Inventar: „Eine grofse Geißlung vf tuch H. Holbein ersten arbeiten eine mit ölfarb.“

h. 1,37; br. 1,15.

29.

Handzeichnungen. (Saal der Handzeichnungen Nr. 1.) Maria mit dem Kinde. Hintergrund eine an Luzern erinnernde Landschaft. Bd. I, S. 143.

Getuschte Federzeichnung, die Einfassung leicht colorirt, h. 0,469; br. 0,422.

Amerbach'sche Sammlung. — Photographie Braun.

30.

(Nr. 2.) Reichgekleideter Knabe mit einer Meerkatze. Englische Zeit.

Zeichnung in Kreide, die Kleidung von fremder Hand colorirt, Grund blau h. 0,338; br. 0,310.

Museum Fesch. — Hat gelitten.

31.

(Nr. 3.) Sir Nicholas Carew, Stallmeister Heinrich's VIII. Bd. I, S. 426 f.

Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide, h. 0,56; br. 0,39.

Studie zu dem Gemälde siehe Nr. 143, in Dalkeith Palace.

Amerbach'sche Sammlung. — Photogr. Braun.

32.

(Nr. 4.) Brustbild einer vornehmen Engländerin.

Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide, h. 0,56; br. 0,39.

Amerbach'sche Sammlung. — Photogr. Braun.

33. 34.

(Nr. 5. 6.) Bürgermeister Jacob Meyer zum Hafen und seine Frau Dorothea Kannengießler. Auf dem Brustbilde des Mannes Notizen von des Malers Hand über die Farben: „. . . schwarz baret rot . . . nuffarb brauenn gelber dan das har augenn wie brauenn.“ Bd. I, S. 132.

Zwei Zeichnungen in Silberstift und Röthel, Nr. 5 h. 0,275; br. 0,191, Nr. 6 h. 0,278; br. 0,182. Studien zu Nr. 11.

Museum Fäsch. — Photogr. Braun.

35.

(Nr. 7.) Entwurf zu dem Familienbilde des Thomas Morus. Bd. I, S. 347 ff. Die Namen und das Alter der Dargestellten sind von More's Hand hineingefschrieben, zwei andere Bemerkungen von Holbein's Hand. 1528 dem Erasmus durch den Künstler überbracht.

Federzeichnung, h. 0,39; br. 0,53.

Amerbach'sche Sammlung. — Gestochen von Cochin bei Carolina Patina, tabellae selectae, und von Chr. v. Mechel. Photogr. Braun.

36. 37.

(Nr. 8. 9.) Brustbild eines vornehmen Engländers und einer Dame; Gegenstücke.

Zwei Zeichnungen in schwarzer und farbiger Kreide, h. 0,39; br. 0,28.

Amerbach'sche Sammlung. -- Photogr. Braun.

38.

(Nr. 10.) Junger Mann mit großem, breitkräpfigem Barett, fast Profil. Eine von Holbein's schönsten Bildnißstudien. Bd. I, S. 291.

Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide, h. 0,402; br. 0,360.

Amerbach'sche Sammlung. — Photogr. Braun.

39.

(Nr. 11.) Fenstereinfassung in reicher Renaissance. Entwurf zu einer Façadenmalerei.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,265; br. 0,107.

Benutzt für das Titelblatt der Baseler Ausgabe des Lobes der Narrheit von 1676, ebenso neuerdings für die Pariser Ausgabe dieses Werkes mit den Holzschnitten von Knaus. — Amerbach'sche Sammlung.

40.

(Nr. 12.) Bildnifs des Jacob Meyer zum Hafen; Studium zu seinem Kopfe auf der „Meyer'schen Madonna“ in Darmstadt, vgl. unten 143. Bd. I, S. 306. 308.

Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide, h. 0,394; br. 0,280.
Museum Fesch. — Photogr. Braun.

41.

(Nr. 13.) J. Meyer's Gattin Dorothea Kannengiefser. Studienkopf für daselbe Gemälde. Das Kinn hier durch die Rife verhüllt. Siehe ebenda.

Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide, h. 0,40; br. 0,28.
Museum Fesch. — Photogr. Braun.

42.

(Nr. 14.) Anna Meyer, Tochter der beiden Vorigen; Studienkopf für daselbe Gemälde, hier mit aufgelöstem Haar. Siehe ebenda.

Zeichnung in schwarzer und farbiger Kreide, h. 0,393; br. 0,278.
Museum Fesch. — Photogr. Braun.

43.

(Nr. 15.) Holbein's eignes Bildnifs, bartlos, in breitkrämpigem, rothem Barett. Bd. I, S. 185 f. Amerbach'sches Inventar: „Item ein tafelen gehort darin ein conterfehung Holbeins mit trocken farben, so im grofsen kafen unter Holbeins kunst liegt.“ — Im zweiten Verzeichnifs: „Item Hanfs Hohlbein des Mahler's Conterfet auf Bapeyr mit trockhen farben ist ein brustbildt.“

Zeichnung in farbiger Kreide, h. 0,422; br. 0,347.
Gestochen von B. Hübner, 1790, für Mechel's Werk, von J. Lips für Hegner's „Holbein“; neuerdings von F. Weber, nach Zeichnung von Hier. Hefs, und von W. Scharpe für Wornum's Buch. — Photogr. Braun. — Holzschnitt, grofs, in Art pour tous, I, Nr. 58; klein in „Holb. u. f. Zeit“.

44. 45.

(Nr. 16. 17.) Ein kniender Stifter und eine Stifterin in ganzer Figur.

Zwei Zeichnungen in schwarzer und farbiger Kreide, jede h. 0,40; br. 0,28.
Amerbach'sche Sammlung. — Photogr. Braun.
Nach Jac. Burckhardt Studien nach den Grabdenkmälern des Jean de Berry († 1516) und seiner Gemahlin in der Kathedrale von Bourges.

46.

(Nr. 24.) Weibliche Halbfigur mit Turban.

Oelfkizze, h. 0,260; br. 0,186. — Museum Fesch.

47.

(Nr. 25.) Der Perferkönig Sapor und Valerian, Skizze zu einem der Rathhaus-Gemälde. Amerbach'sches Inventar: „Item Valerianus et Sapor. Rex persiarum getufcht auf einem quartbogen.“ Bd. I, S. 157.

Aquarellirte Federzeichnung, h. o,286; br. o,276.

48.

(Nr. 26.) Skizze zu einer Façadenmalerei mit dem thronenden Karl dem Großen.

Getufchte Federzeichnung, h. o,17; br. o,20. Amerbach'sche Sammlung. Photographie Braun.

49.

(Nr. 27.) Wappen, Entwurf für ein Glasbild. Leeres Schild mit zwei Helmen unter einem romanischen Portal. Unten an der Einfassung knien zwei Krieger, auf den vorderen Säulen stehen Mercur und Saturn. Unter Ersterem: „MERCHVRIVS EIN PLONET.“ Unter dem Zweiten: „ANNO DOMINI M · DXX · H.“ — Am Fuß der Säule rechts die etwas spätere Notiz: „Der Herren von Hewen.“

Getufchte Federzeichnung, h. o,600; br. o,526.

Amerbach'sche Sammlung.

50.

(Nr. 28.) Die heilige Richardis, unter einer Kuppelhalle kniend, mit ihrem Bären. Zwei Engel halten über ihrem Haupte eine Krone. Vorn, klein, die Stifterin. Landschaftlicher Hintergrund. Amerbach'sches Inventar: „Item Sancta Virgo Rigard.“ Entwurf für ein Glasbild.

Getufchte Federzeichnung, h. o,546; br. o,530.

51.

(Nr. 29.) Kreuztragung Christi. Amerbach'sches Inventar: „Item die aufsfuehrung Christi in quart getucht j nachtfuckh.“

Getufchte Federzeichnung mit weißen Lichtern auf dunkelgrauem Papier, h. o,173; br. o,230.

Photographie Braun.

52.

(Mr. 30.) Maria, dem Kinde die Brust reichend. Das Amerbach'sche Inventar citirt „Zwey marien bildlein mit Kindlen, getufchte nachtfückhlen auf octav blettlen.“

Getufchte Federzeichnung mit weißen Lichtern auf dunkelgrauem Papier, h. o,211; br. o,150.

Photographie Braun.

53.

(Nr. 31^a) Entwurf zu einer gemalten Hausfaçade. Gothische Thüre, über ihrem Sturz ein Rundbogentympanon mit Tritonen. Daneben ein Flachbogenfenster, unter diesem eine gemalte Treppe, über demselben spielende nackte Knaben.

Leicht colorirte Federzeichnung, h. 0,311; br. 0,450.

Amerbach'sche Sammlung. — Photographie Braun.

54.

(Nr. 31^b) Leistenverzierung, verticaler Streifen; Bären und ein Narr.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,435; br. 0,072.

Amerbach'sche Sammlung. — Photographie Braun.

55.

(Nr. 31^c) Fries mit Kindern auf der Hasenjagd zwischen Blattwerk.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,437; br. 0,070.

Amerbach'sche Sammlung. — Photographie Braun.

56—60.

(Nr. 32^{a-c}) Fünf Entwürfe zu Dolchsheiden. Bd. I, S. 433 ff., S. 260.

Sämmtlich Amerbach'sche Sammlung. — Photographie Braun.

56. Dolchsheide mit Blattornament, bezeichnet 1529.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,069; br. 0,284.

57. Dolchsheide mit dem Todtentanz. Amerbach'sches Inventar: „Item ein zierlicher abrüffs eines Dolchens darauff der Todtentanz.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,067; br. 0,290. — Vgl. Berlin, 123.

58. Dolchsheide mit römischem Triumphzug.

Federzeichnung, h. 0,066; br. 0,294. — Vgl. unten, Leipzig.

59. Dolchsheide mit dem Durchzuge Josua's durch den Jordan. Englische Zeit.

Federzeichnung, h. 0,070; br. 0,306.

60. Dolchsheide mit mythologischen Scenen: Paris-Urtheil, Pyramus und Thisbe, Venus und Amor.

Federzeichnung, h. 0,069; br. 0,285. — Vgl. unten, 124, Bernburg.

61.

(Nr. 32 f.) Fries von 24 tanzenden und scherzenden Knaben.

Federzeichnung, h. 0,028; br. 0,276.

Amerbach'sche Sammlung. — Früher in Bd. U IX.

62.

(Nr. 33.) Maria, Anna und das Christuskind, unter einer prächtigen, in die Diagonale gestellten Renaissance-Nische, zu den Seiten Joachim und Joseph. Bezeichnet oben an dem Bau: „Hans Hol.“ Amerbach'sches Inventar: „Item ein Marienbildt mit dem Kindly, Jesu sampt seinem Pfleg Vatter Joseph.“

Getufchte Federzeichnung mit aufgesetzten Lichtern auf rothbraunem Papier, h. 0,422; br. 0,307.

Photographie Braun.

63.

(Nr. 34.) Kampf von Landsknechten zu Fufs. Amerbach'sches Inventar: „Item j schlacht (getufcht auff einen langen Bogen)“. Bd. I, S. 164.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,273; br. 0,435. Gestochen bei v. Mechel. Photographie Braun. Vgl. unten, 257, Wien.

64.

(Nr. 35.) Samuel und Saul. Entwurf zu einem der Rathhausbilder. Amerbach'sches Inventar: „Item der Prophet Samuel und Achab getufcht auff einen langen Bogen.“ Bd. I, S. 359 ff.

Leicht aquarellirte Federzeichnung, h. 0,215; br. 0,525.

Stich bei v. Mechel. Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“. — Photographie Braun.

65.

(Nr. 36.) Rehabeam und die Abgesandten des Volkes. Entwurf zu einem der Rathhausbilder. Amerbach'sches Inventar: „Item der König Rehabeam mit veilen bildern tufcht auf einen kleinen bogen.“ Bd. I, S. 359.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,236; br. 0,388.

Holzschnitt von A. Knaus in „Holbein und seine Zeit“. — Photographie Braun.

66—75.

(Nr. 39—48.) Die Passion, zehn Blatt. Christus vor Kaiphas, Geiselung, Verpottung, Dornenkrönung, Pilatus sich die Hände waschend, Eccehomo, Kreuztragung, Entkleidung, Anheftung an das Kreuz, Christus am Kreuze sterbend. Amerbach'sches Inventar: „Item Zehen Stuckh vom passion getufcht, Jedes auff einem Bogen Papeyr.“ Bd. I, S. 162, 172 ff., 433,

Zehn getufchte Federzeichnungen, h. 0,432 bis 0,438; br. 0,309 bis 0,312.

Gestochen bei Mechel. — Photographie Braun. 70 und 75 (Nr. 43 und 48) in Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“, 75 photographirt in Woltmann, Holbein-Album. Vgl. unten 176—182 London.

76—81.

(Nr. 49—54.) Baseler Frauentrachten. Bd. I, S. 165 (wo durch einen Druckfehler Zeile 7 von oben vor den zwei letzten Worten das „dann“ fortgeblieben). Amerbach'sches Inventar: „Item fünff gantze bilder getoufcht icles auff ein quart bogen von Reall.“

76. Reich gekleidete Dame in Federhut.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,295; br. 0,200.

77. Schreitende Dame, gegen links, im Profil, mit Halskette und langer Schleppe. In ihrem Halsbande das Wort AMOR.

Dsgl. h. 0,296; br. 0,197.

78. Bürgersfrau in gefältem Kleide, lange Bänder an der Haube.

Dsgl. h. 0,294; br. 0,200.

79. Dirne im Federbarett, einen Humpen in der Hand.

Dsgl. h. 0,258; br. 0,200.

80. Schreitende Dame, kaum Profil, gegen links, mit zarter Chemifette, Gürtel und Häubchen.

Dsgl. h. 0,294; br. 0,200.

81. Die Dirne eines Landsknechtes, stark entblößt, mit Dolch und Beutel.

Dsgl. h. 0,258; br. 0,197.

Stiche bei Mechel. Photographie Braun, 76 in Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“. 80 bei Wornum. Auch bei Hefner-Altenack, Trachten des christlichen Mittelalters, III, Bl. 49, 51, 56, Nr. 76, 77, 79, 81 gestochen. Hiernach Holzschnitte in H. Weiß, Costümkunde S. 621.

82—89.

(Nr. 55—62.) Vier Paare von Heiligen, unter reicher Architektur, mit Wappenschilden und landschaftlichen Gründen. Bd. I, S. 162. Amerbach'sches Inventar: „Item St. Anna getufcht. Item 2 heilige manner getufcht. Item eine heilige Jungf. mit einem Schwerdt. Item eine heilige Jungf. mit einem Kelch. Item j alter heiliger. Item der heilige Apostell Johannes“ (soll heißen Johannes der Täufer). „Item 2 Marienbildt mit dem Kindly Jesu“ (das andere ist Nr. 29 unseres Verzeichnisses.)

82. Maria mit dem Kinde.

h. 0,541; br. 0,373.

83. Bischof St. Pantalus, Gegenstück von 82.

h. 0,546; br. 0,372.

84. Anna selbdritt, stehend.

h. 0,541; br. 0,380.

85. Die heilige Barbara, Gegenstück von 84.

h. 0,590; br. 0,380.

86. Johannes der Täufer.

h. 0,538; br. 0,380.

87. Die heilige Katharina, Gegenstück von 86.

h. 0,541; br. 0,380.

88. Der heilige Andreas.

h. 0,553; br. 0,376.

89. Der heilige Stephanus.

h. 0,548; br. 0,372.

Acht getufchte Federzeichnungen. — Photographien Braun.

90.

(Nr. 63.) Die heilige Elifabeth einem Bettler Almosen spendend, in einer Kuppelhalle, die auf Säulen ruht. Einige Stufen tiefer kniet der Stifter, ein Ritter, B. I, S. 162. Amerbach'sches Inventar: „Item ein Marienbildt vor welcher ein soldat vnd j bettler kneien.“

Bräunlich getufchte Federzeichnung, h. 0,379; br. 0,310. Photographie Braun.

91.

(Nr. 65.) Die Madonna mit dem Kinde, als Statue mit hölzernem Strahlenkranze gedacht, in einer Nische stehend. Unten kniet der Stifter, ein Ritter, mit erhobenen Händen. Entwurf für ein Glasbild. Bd. I, S. 162, 312 Anm. — Amerbach'sches Inventar: „Item j Marien bildt mit der Sonnen bekleidt.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,376; br. 0,310.

Photographie Braun. — Ausgeführt in Glasmalerei, doch ohne den Stifter, in St. Theodor, Klein-Basel.

92.

(Nr. 67.) Ein Wappen, zwei Landsknechte als Schildhalter. Entwurf für ein Glasbild. Bd. I, S. 163. Amerbach'sches Inventar: „Item 2 Soldaten.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,440; br. 0,327. Photographie Braun.

93.

(Nr. 68.) Ein Wappen mit Einhörnern, Entwurf für ein Glasbild. Amerbach'sches Inventar: „Item 2 einhorn mit schönen Seulen eingefasst.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,413; br. 0,320.

94.

(Nr. 70.) Fragment von der Fächermalerei des Hauses zum Tanz, linke Seite, oberes Geschloß: der Altan mit Figuren. Bd. I, S. 150.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,540; br. 0,371. Amerbach'sche Sammlung. Photographie Braun. Holzschnitt in Lübke, „deutsche Renaissance“ und Woltmann, „Holbein und seine Zeit“.

95.

(Nr. 71.) Christus am Kreuze mit Maria und Johannes; Sphinx an der linken Umrahmung. Schweizerlandschaft. Entwurf zu einem Glasgemälde. Amerbach'sches Inventar: „Item die Creuzigung Christi.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,36; br. 0,29.

Photographie Braun. — (Alte Copie danach im Vorsaal des Museums, Nr. 2. Amerbach'sches Inventar: „Ein zimlich Gros Crucifix kompt von Holbein nachgemacht durch ein Beyer M. Jacob Clauffen gefellen vñ tuch mit olfarben“).

96.

(Nr. 73.) Landsknecht mit Wappenschild, das zwei Birnen an einem Zweig enthält. Oben kämpfende Krieger. Entwurf für ein Glasbild, bezeichnet H. H.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,432; br. 0,328. Aus dem Birmann'schen Nachlaß. Alte Copie im Berliner Museum. Photographie Braun.

97.

(Nr. 74.) Wappenschild mit Landsknecht und Frau, oben kämpfendes Fußvolk. Entwurf für ein Glasbild.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,441; br. 0,330. — Amerbach'sche Sammlung.

98.

(Nr. 75.) Kaiser Heinrich und Kunigunde, die Madonna und St. Pantalus. Skizze zu den Orgelthüren des Münsters (vgl. oben, 4) Bd. I, S. 175 f. Amerbach'sches Inventar: „Item 7 Stuckh von der Orgeln in Munster zu Baffell.“ — Nachtrag von 1663: „Zur Orgeln: 1 Kayf. heinrich, sammt Münster gegen die Pfaltz: — dt. Copey. 1 Maria, mit

Engelin hind Ihrer, muscirendt: — dt. Copey. 1 Kunigunda mit Crucifix. 1 Bischoff Pantalus: — dt. Copey.“

Bräunlich getufchte Federzeichnungen, h. 0,381; br. 0,607. Photographie in Woltmann, Holbein-Album. Photographie Braun. — Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“.

99.

(Nr. 76.) Der Erzengel Michael, eine Seele wägend, in der andern Wagfschale der Teufel. Als Standbild auf einer Console. Bd. I, S. 162. Wohl Entwurf für ein Glasbild. Amerbach'sches Inventar: „Item ein Engell mit einer wag; darauff auff einerseiten ein Kindt auff der andern der Teuffell auff einem quart bogen getufcht.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,389; br. 0,232. Photographie Braun.

100.

(Nr. 78.) Die heilige Helena unter einem Bogen, vor welchem zwei Candelaber mit loderndem Feuer. Entwurf für ein Glasbild.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,321; br. 0,214. — Photographie Braun.

Amerbach'sche Sammlung.

101.

(Nr. 79.) Der verlorene Sohn, die Schweine hütend. Amerbach'sches Inventar: „Item der verlohren sohn getufcht j quart blettli.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,315; br. 0,215.

102.

(Nr. 80.) Der Terminus, Symbol des Erasmus. Amerbach'sches Inventar: „Item des Erasmi Terminus.“

Getufchte Federzeichnung, h. 0,322; br. 0,213.

103.

(Nr. 81.) Leäna vor den Richtern. Entwurf zu einem Façadenbilde des Hertenstein'schen Hauses in Luzern. Bd I, S. 140, 143.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,203; br. 0,144. Amerbach'sche Sammlung.

104.

(Nr. 82.) Nacktes Weib, Actstudie. Sie hält einen Stein in jeder Hand, um die Muskeln des Armes zu spannen.

Getufchte Federzeichnung, mit Weiß gehöht, auf röthlichem Papier, h. 0,203; br. 0,144.

Amerbach'sche Sammlung. — Photographie Braun.

105.

(Nr. 83^a.) Ein Lamm und ein Lammskopf. Bd. I, S. 436. Amerbach'sches Inventar: „Item ein Jung Schafflein vnd ein Lambskopff getuscht in quarto.“

Tuschzeichnung, h. 0,215; br. 0,247.

Photographie Braun.

106.

(Nr. 83^b.) Eine Fledermaus. Bd. I, S. 436. Amerbach'sches Inventar: „Item ein fledermaufs getuscht in octauo.“

Tuschzeichnung, h. 0,165; br. 0,280.

Photographie Braun.

107.

(Nr. 54.) Wappen mit drei Bauern, oben Mäher und Schnitter. Bezeichnet, unten links: H. H., oben am Rahmen: 1518. Entwurf für ein Glasbild.

Getuschte und leicht colorirte Federzeichnung, h. 0,407; br. 0,304.

Amerbach'sche Sammlung. — Photographie Braun.

108.

(Bd. U. I Nr. 48.) Entwurf zu einer halben Glascheibe, ein Engel als Schildhalter, im Zwickel der Umrahmung ein Engel in die Posaunen stoßend. Bezeichnet H. H.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,40; br. 0,21.

Museum Fesck.

109.

(Bd. U. XII, Goldschmiedsriffe, Nr. 71.) Hoher Pokal; am unteren Theile des schlanken Bauches eine Büste in einem von Kindern gehaltenen Medaillon. Auf dem Dekel eine nackte Gestalt mit Schild und Apfel. Bd. I, S. 443 Anm.

Federzeichnung, die Umriffe ausgeschnitten, h. 0,39; br. 0,24.

Holzschnitt bei Lübke, Deutsche Renaissance und in „Holbein und seine Zeit“ Bd. I.

110.

(U. XVIII.) Skizzenbuch aus der englischen Zeit. Ein kleiner Band in Octav mit eingeklebten Blättchen verschiedener Größe, überwiegend Skizzen für kunstindustrielle Arbeiten. Jetzt im Ganzen 106 Nummern,

doch darunter einiges Fremde. Amerbach'sches Inventar: „Ein buchlin darin by 85 stücklin geriffen.“ Bd. I, S. 436 ff.

Meist Federzeichnungen auf gelblichem Papier, zum Theil getuschelt; Wasserzeichen Hand.

1—11. Ornamentales; Blattornament, Linienverschlingungen, Entwürfe zu Gravirungen und Emailen.

1 und 4 wohl Gegendruck.

12. Goldschmiedearbeit, Schnalle oder Spange.

13—15. Thiere: Schnecke, Kamel, Fisch.

16. Köpfe und Hände, aus geometrischen Figuren construiert.

17. 18. Ornamentales.

19. Kopf und Figur (wie 16).

20. 21. Hände.

22—24. Friescompositionen, mit Blattornament, Tritonen, Sphinxen.

25—27. Blumen und Blattwerk

28. Säbelscheide, mit Ornament und Figuren geziert, oben zwei nackte Jünglinge, ein weibliches Brustbild haltend, darüber zwei Kinder.

Gegendruck.

29. Schulterstück eines Harnisches. Drei Amoretten zwischen Blattornament.

30. Zug der Israeliten durch den Jordan.

31. Scheerfutter. Blattornament und zwei weibliche Figuren.

32. 33. Umriffe einer weiblichen Figur. — Nacktes, bewegtes Kind.

Kleine Kreidezeichnungen auf weißem Papier.

34. Sitzende weibliche Gestalt, nackt, Milch aus der Brust preßend.

35. Mars, der Gestalt an dem Hause zum Tanz ähnlich.

Weißes Papier.

36. Weibliche Gestalt, einen unter ihr stehenden nackten Jüngling umarmend, wie nach der Antike.

37—43. Entwürfe zu Medaillen, Agraffen und dgl. Hagar und Ismael mit dem Engel, dreimal, stets verändert. Abraham und Melchisedek, über einem Altar sich die Hände reichend. Daneben zweiter Entwurf für die Hauptgestalten (39); kleinere Figuren und architektonische Fragmente.

44. Bacchischer Knabe, auf einem Widder, setzt eine Trinkschale an den Mund. — Eine nackte männliche Gestalt, ein Schwert über der linken Schulter, auf einem Löwen reitend, setzt eine Flasche an den Mund.

45. Bacchus auf einem Schwein; ein Bekränzter schenkt ihm ein (vgl. unsern Holzschnitt Bd. I, S. 187). Tanzende und trunkene Gestalten.

46. Zwei Greife. Bez. H. Holb. (die zwei H zusammengezogen).

52. Liegender Bacchischer Knabe.

53. Centaur und Centaurin.
54. Allegorie. Ein aus Weinreben und Wolken herablangender Arm zieht eine weibliche Gestalt aus einem Felsenspalt hervor.
55. 56. Büßende Magdalena, zwei verschiedene Stellungen; oval.
- 57—60. Medaillons oder Agraffen. 57. Zwei tanzende Männer einen Edelstein haltend. 58. Sitzende Magdalena, das Kreuz betrachtend. 59. Ein Kriegermann entreißt einer Frau ihr Kind; darüber ein Himmelsglobus. 60. Ein Kind, das unter Gewinden sitzt; unten zwei Bären.
61. Die Blendung des Zaleukos.
62. Allegorie. Eine nackte Mannesgestalt steht auf einem gewappneten Ritter und zerbricht mit der Linken das Schwert eines Kriegers, mit der Rechten Amor's Bogen. Oben leere Schriftbänder.
- 63, 65—68. Medaillons; 63 und 65 Zweimal Elias und die Baalspaffen (I. Könige 18, 25—39). Das Feuer auf dem Altar durch einen Edelstein gebildet; Vorder- und Rückseite desselben Medaillons. 66. Mene Tekel. 67. Sarah, dem Abraham die Hagar belegend. 68. Jacob die Rahel bei der Herde umarmend.
64. Der Erzengel Michael, den Satan niederfchmetternd, zweimal auf einem kleinen Blättchen, als ovales Medaillon für eine Ordenskette.
- 69—78. Medaillons. 69. Der gallische Hercules, an dessen Mund das Volk mit Ketten hängt, als Gott der Beredtsamkeit. 70. David und das Weib zu Thekoa, 2. Samuel 14. 71. Das Opfer des Kain und Abel. 72 wie 63. 73. Taufe Christi. 74. Juno entdeckt die Schwangerschaft der Parafis oder Calisto, mit den Namen der Hauptfiguren. 75. Christus aus Wolken herabschauend. Unten reicht ein Engel den Erwählten Kronen, ein anderer jagt die Verworfenen davon; bez. DOMINVS PROSPEXIT DE CAELO. 76. Jacob der Rahel den Stein vom Brunnen wälzend. 77. Untergang der Rotte Korah; Einfassung in reicher Juweliersarbeit mit Genien, Sirenen u. f. w. 78 wie 75.
- 70, 72, 74 Gegendrucke, leicht colorirt.
79. St. Rochus mit dem Engel auf einem kleinen Schilde.
Braun getuscht.
80. Alexander läßt die Bücher des Homer in eine Kiste thun. Bez. I. H. 1537. Medaillon.
81. Nackte Gestalt auf Garben stehend.
82. Der kleine Prinz von Wales. Medaillon. Vgl. Bd. I, S. 461.
Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“.
83. Leukothea auf einem Delphin, mit geschwelltem Segel.
Mit Andeutung von Farben.

84. Schiefsender Amor.

86. Mann in höfischer Tracht, einen Himmelsglobus haltend.

87. Kleine Frauengestalt.

88. Herr und Dame, kniend, halten einen Kelch, über diesem ein Herz.

89. Prachtvoller Becher. Bekleidete Frauengestalten am Fuße, tragende Satyr-Gestalten als Henkel, oben eine Krone. Vgl. Bd. I, S. 443.

Holzschnitt in Lübke, deutsche Renaissance.

90. 91. Juwelen in Goldfassung.

92. 95. Zwei Spiegelrahmen, der zweite reicher, mit Sirenen und Liebesgöttern.

96–98. Degengriffe, mit Juwelen und reicher Goldschmiedearbeit, die Edelsteine stets von kühn bewegten Gestalten gehalten. An 97 Centaur und Sirenen. Auf 95 (Gegendruck) H. H.

99. Hoher Tafelauffatz. Oben Jupiter auf dem Adler, mit dem Donnerkeil. — Nur die Hälfte angegeben; manche Einzelheiten nochmals daneben gezeichnet.

100. Kleiner Becher, am stark ausladenden Bauche zwei Sirenen. Unterhalb desselben eine weibliche Büste in einem Medaillon; auf dem Deckel eine Themis.

Leichte grüne Colorirung.

101. Gefäß, von Säulen getragen, mit Delphinen und Engelköpfen.

102. (Zweifelhaft, vielleicht Copie). Breite Schale mit prächtigem Fuße in Gestalt einer Panin, die Füllhörner trägt.

103. Becher aus Granatäpfeln, auf dem Deckel ein Amor.

104. Pokal des Hans von Antwerpen. Am Fuße geflügelte, in Gewinde auslaufende Gestalten mit Fackeln, am Bauche eine ruhende Mannesfigur zwischen Ornamenten nebst Sirenen. Oben auf dem Deckel die Figur der Wahrheit. Seitwärts zweiter Entwurf zu dieser. Am Deckelrand HANS VON ANT . . . Bd. I, S. 443.

Nur die Hälfte links Zeichnung, die andere Umdruck.

III.

Ein gedrucktes Exemplar vom Encomium Moriae des Erasmus, Basel, J. Froben, 1514, mit 82 Randzeichnungen. Bd. I, S. 117–126. Amerbach'sches Inventar: Moria Erasmi hin und wider mit figurin.

Federzeichnungen.

In Besitz des Erasmus, dann des Oswald Moliter genannt Myconius. Später aus dem Besitze des Stadtschreibers Daniel zu Mülhausen von Basil. Amerbach erworben.

Gestochen von C. Merian nach Zeichnungen von W. Stettler, in der Baseler Ausgabe des Werkes von 1676, mit Vorwort u. s. w. von Patin. Zahlreiche spätere Ausgaben und Uebersetzungen, z. B. Frankfurt 1735 (deutsch), London 1730 (englisch) Leyden 1713 (französisch). — Holzschnitte: The Praise of Folie . . . London, Thos. Berthelet, 1549 (nicht gesehen) — Holzschnitte von W. G. Becker in lateinischer, deutscher und französischer Ausgabe, Basel 1780, bei J. J. Thurneysen jun. u. s. w. — Neue vortreffliche Facsimile-Holzschnitte von A. Knaus in der Ausgabe bei D. Jouaust, Paris, 1872. — Einzelne Holzschnitte von Knaus in „Holbein und seine Zeit“.

Anhang
zu den Zeichnungen in Basel.

Zahlreiche Blätter der Baseler Sammlung kommen Holbein sehr nahe, viele von denselben werden im Amerbach'schen Inventar unter seinen Arbeiten angeführt, aber wir wagen doch nicht, dieselben dem Meister beizumessen, obwohl sie aus seiner Zeit und Richtung sind, wollen indessen die wichtigsten aufzählen.

(Saal der Handzeichnungen, Nr. 66.) Bischöfliches Wappen; zwei Löwen, ein leeres Schild haltend, auf welchem Mitra und Hirtenstab. Seitwärts, an der Umrahmung, musizirende Knaben. Oben der Kampf der Lapithen und Centauren. Getuschte Federzeichnung, h. 0,430; br. 0,307. Amerbach'sche Sammlung. Photographie Braun.

(Bd. U II, Nr. 4.) Ein Ochsenkopf zwischen Verzierungen. Federzeichnung. Amerbach'sche Sammlung.

(Bd. U II, Nr. 7.) Andlaufisches Wappen. Getuschte Federzeichnung. Dsgl.

(Dsgl. Nr. 8.) Unbekanntes Wappen. Schwäne als Helmzier. Dsgl.

(Dsgl. Nr. 9.) St. Georg. Amerbach'sches Inventar: „St Georg mit einem Drackhen.“ Dsgl.

(Dsgl. Nr. 10) Linke Seite eines Porticus. Dsgl.

(U II, Nr. 11.) Der Messerschmiede Wappen. Zwei Schwerter durch einen Kronenreif gesteckt, sich über einem Herzen kreuzend. Ueber der Krone steht ein Dolch. Ueber der schwarzen Linie, die das Ganze einrahmt, sieben verschiedene Schwertgriffe. Amerbach'sches Inventar: „Item der Messerschmide wapen getuscht“. Federzeichnung, mit weiß gehöht und leicht getuscht auf grauem Papier. Dsgl.

(U II, Nr. 12.) Porticus mit Landschaft im Hintergrunde, in der ein großer Baum zunächst in das Auge fällt. Amerbach'sches Inventar: „ein gesimbs mit einem Baum“ Getuschte Federzeichnung. Dsgl.

(U II, Nr. 14.) Wappen des Abtes von Murbach und Luders. Dsgl.

112.

Universitätsbibliothek. In dem Matrikelbuch der Universität, einem Band in folio: Wappen des Petrus Fabrinus Augustanus, immatriculirt am 1. Mai 1523. Um das Wappen, dessen getheilter Schild rechts drei Rosen auf blauem Grunde, links drei Fische auf schwarzem Grunde enthält, und das mit einer Mohrenfigur gekrönt ist, baut sich eine Renaissance-Einfassung von farbigem Marmor, mit zwei balancirenden Knäblein auf dem Gebälk und mit loderndem Feuer auf dem Giebel. Bd. I, S. 163.

Malerei in Wasserfarben, h. 0,28; br. 0,19.

113.

Zunftthaus zum Himmel. Das Wappenschild Holbein's, ein Ochsenkopf auf gelbem Felde, darüber ein rother Stern und die Bezeichnung: „Hans Holbein der maller.“ — Flüchtige Werkstattarbeit. Bd. I. S. 145.

Kleines Gemälde auf Holz.

114.

BERLIN. Kgl. Museum. Gemäldegalerie. (Katalog der Suermondt-Sammlung Nr. 9. Zweifelhaft.) Bildniß eines Mannes in reicher Tracht, sitzend, ein wenig gegen links gewendet, schwach lebensgroß, in halber Figur. Er ist bartlos, der scharf geschnittene Mund mit der rasirten Oberlippe, der stechende Blick fallen auf. Er scheint verwachsen zu sein, wenigstens sitzt seine Braguette (Schamkapsel) auffallend hoch, auch die lebhaft bewegten Hände, in ganz dünnen Lederhandschuhen, welche die Gelenke durchscheinen lassen, sind unverhältnißmäsig klein und mager. Der glänzende Anzug, durch welchen der Dargestellte offenbar seine körperliche Mißbildung zu verdecken suchte, ist mit einer staunenswerthen stofflichen Wahrheit und Virtuosität behandelt: schwarzes seidenes Wamms mit Schlitz, umgeworfener Mantel von gemustertem weißem Atlas, mit goldenen Säumen besetzt, am Hemde ein Kragen mit Gold- und Silberstickerei, an dem Barett ein Onyx mit der Darstellung von Amor und Psyche. Um die Brust eine Kette mit einem Ringe, am Handgelenk Spangen mit herabhängenden kleinen goldenen Fischchen. Ein schön gearbeiteter Schwertknauf, am Gurt ein goldenes Schlüsselchen und ein Dolch, an dessen Scheide die Buchstaben *ATRE QUE VOV* . . . stehen. Grüner Hintergrund, auf welchen der Schatten des Mannes fällt. Ungewöhnlich ist, daß nirgend Blattgold aufgesetzt, sondern überall das Gold durch Farbe wiedergegeben ist.

Gemälde auf Holz h. 0,34; br. 0,40.

Dieses Bild, von welchem im Text noch nicht die Rede war, schien uns mit den Werken aus Holbein's erstem Aufenthalt in England, 1526—1528, übereinzustimmen. Es verbindet die vollendete Wiedergabe der zartesten Einzelheiten, namentlich im Costüm, mit einer großen Energie des Ausdrucks, einer ehernen Straffheit und wirkungsvollen Plastik.

Von Herrn Suermondt im Jahre 1873 aus französischem Privatbesitz erworben. — Holbein's Urheberchaft ist angefochten worden von F. Lippmann, Repertorium für Kunstwissenschaft. S. 184, ebenso, brieflich, von E. His.

115.

(Nr. 586.) Bildniß des Kaufmanns Georg Gyfse, lebensgroß in halber Figur, an einem Tische mit verschiedenen Geräthen und einem Glase mit Nelken, in seiner Schreibstube mit grüner Wand. Bd I,

S. 366 f. — Aufser der Briefadresse, die im Texte mitgetheilt ist, noch mehrere ähnliche Adressen auf Briefen an der Wand, die 1528 bis 1531 datirt sind. Als Absender kann man „Hans stolten,“ „tomas Bandz,“ „Jergen ze Basel“ entziffern. An der Wand folgende Inschrift auf einem Zettel:

Διοτυχὸν in Imaginem Georgij Gysenii
Ista refert vultus, quam cernis, Imago Georgi
Sic oculos vivus, sic habet ille Genas.

Anno aetatis Suae xxxiiij

Anno Dom . 1532

Etwas tiefer an der Wand steht die Inschrift:

Nulla sine merore voluptas

. H. Gylze:

Gemälde auf Holz, h. 0,96; br. 0,86.

Galerie Orléans; erwähnt von C. Weyermann, *Levens Beschryvingen*, etc. Dortrecht 1769, Bd. IV, S. 288. — Bei Versteigerung dieser Sammlung in England durch Christian von Mechel erworben, von diesem der Baseler Bibliothek angeboten aber vergeblich. Galerie Solly.

Retouchen in der Nähe des Mundes, das Schwarz des Anzuges undurchsichtig geworden, sonst wohl erhalten.

116.

(Suermondt-Katalog Nr. 10.) Halblebensgroßes Brustbild eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung mit schwarzem Barett. Augen ungleich groß, in der linken Hand Handschuhe, an der Rechten ein Siegelring mit Wappen: drei grüne Blätter, durch zwei schwarze Balken getrennt, die von der Mitte in spitzem Winkel nach unten laufen, auf weißem Felde; blauer Grund. Bezeichnet: ANNO . 1533. AETATIS SVÆ . 34. Bd. I, S. 369 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,43; br. 0,34.

Holzschnitt in der Gazette des Beaux-Arts, 1869 (Aufsatz von W. Bürger.) 1865 von Herrn B. Suermondt aus der Galerie Schönborn, Wien, erworben, woselbst noch das Gegenstück, 262.

117.

(Suermondt-Katalog Nr. 11.) Bildnis eines Mannes mit dunkelblondem Vollbart, in den zusammengelegten Händen die Handschuhe. Schwarzes Barett und schwarzer Anzug. An der linken Hand ein Siegelring mit Wappen: Rothe Querbalken, nach links unten gerichtet, auf weißem Felde, dieses umgeben von acht goldenen Kugeln auf schwarzem Grunde. Hintergrund blau. Bd. I, S. 473.

Gemälde auf Holz, h. 0,48; br. 0,38.

Sammlungen Sybel, Elberfeld, und Merlo, Köln, 1868 von Herrn Suermondt erworben.

Vgl. Bürger, Gazette des Beaux-arts, 1869. — Das Wappen soll das der holländischen Familie Vos van Steenwyck sein.

118.

Kupferstichcabinet. — Handzeichnungen. Entwurf zu einem Theile der Façade des Hauses zum Tanz: Partie links vom Beschauer, mit den Musikanten und drei tanzenden Paaren über dem Erdgeschoß. Die Gestalt ganz links auf der Balustrade könnte der Maler selbst sein, ein bärtiger Mann im Barett, der sich herabneigt. Im Text noch nicht erwähnt. — Vgl. daselbst die Schilderung der Façade, Bd. I, S. 149.

Aquarellirte Zeichnung, h. 0,570; br. 0,335.

Die Maße stimmen mit der betreffenden Partie einer im Baseler Museum befindlichen Durchzeichnung.

In Karlsruhe vor Jahren um 16 Thaler gekauft.

Phototypie nach Copie von Gnauth, im „Kunsthandwerk“, Stuttgart, Spemann, 1875.

119.

(Unter Glas.) Wappen mit zwei Landsknechten als Schildhalter, Schöne Renaissance-Umrahmung und Landschaft. Bd. I, S. 163.

Getuschte, leicht colorirte Federzeichnung, h. 0,457; br. 0,368.

Nagler'sche Sammlung.

Photolithographirt von den Gebrüdern Burchard. — Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“ und in Lübke, Deutsche Renaissance“.

120.

(Unter Glas.) Brustbild eines bärtigen Mannes mit kleinem Barett. Englische Zeit.

Zeichnung in farbiger Kreide auf röthlichem Papier, h. 0,33; br. 0,24.

Hat gelitten.

121.

Sitzender Landsknecht, Studie nach dem Leben.

Getuschte Federzeichnung, Fragment, ausgeschnitten, h. 0,133; br. 0,093.

Sammlungen Th. Lawrence und Suermondt.

Bezweifelt von A. v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, S. 206.

122.

Bildnißkopf eines Mannes, offenbar eines Engländers; mit sonnenverbranntem Gesicht und dunklem Vollbart, fast Profil, schwach lebensgroß. Der Kopf vollendet in der Ausführung, der Anzug nur ange-

deutet. Einige Pentimenti; an Wange und Stirn ist die Farbe über den Umriss ausgefahren.

Zeichnung in Guasch und Aquarell, h. 0,253; br. 0,180.

Sammlung Le Roy-Ladurie, Paris, 1873, von Herrn Suermondt um 7050 Fr. ersteigert.

Holzschnitt von Paar, Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. IX, und „Holbein und seine Zeit“, Bd. II. — Vgl. Kunstchronik VIII, Sp. 329 f.

Die Silberstiftzeichnungen siehe unter H. Holbein d. Ae., 107—179. Andere Holbein zugeschriebene Blätter nicht von ihm, der Landsknecht mit der Fahne, unter Glas, von einem guten schweizer Künstler; ein Landsknecht mit Wappen, das zwei Birnen enthält, Copie nach der Baseler Zeichnung, 96.

123.

Bauakademie — Beuth-Schinkel-Museum. Dolchsheide mit dem Todtentanz. Von der Gegenseite der Baseler Zeichnung, 57. Eines der Blätter ist also wohl ein später ausgeführter Umdruck des andern. Bd. I, S. 259 f., 435.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,288; br. 0,055.

Erworben aus Chr. v. Mechel's Sammlung, von Beuth. Gestochen in Mechel's Werk, in zwei Stücken, dann, sehr schön, für das Prachtwerk „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“; in Punktirmanier von Otto begonnen, in Aquatinta von Lüderitz und Schwechten vollendet. Photographie des Stiches bei Woltmann, Holbein-Album.

Das Blatt ist neuerdings angezweifelt worden, unserer Ansicht nach mit Unrecht. — Der Ansicht von Bruno Meyer (Allgem. Ztg., 1871, Beil. Nr. 337), daß dies die Stecherzeichnung für Chr. v. Mechel's Werk sei, hat A. von Zahn nachdrücklich widersprochen, Jahrbücher V, S. 207, hielt aber das Blatt für eine „sehr gute alte Copie.“

Die ebenda befindliche Zeichnung vom Aermel des Gyfse (Berlin, Museum) ist nicht von Holbein, sondern ein Studium nach dem Gemälde).

124.

BERNBURG. Herzogl. Bibliothek. Dolchsheide mit mythologischen Szenen: Paris-Urtheil, Pyramus und Thisbe, Venus und Amor. Unten bezeichnet (ob echt?) H. — Bis auf das untere Ende mit der Zeichnung 60 in Basel übereinstimmend. Bd. I, S. 433 f.

Getufchte Federzeichnung. — Nr. 43 im ersten Bande der Handzeichnungen.

Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“, und bei Lübke „Deutsche Renaissance“.

125.

Junges Mädchen, Brustbild, Gesicht zu dreivierteln.

Zeichnung in Silberstift und Röthel. — Nr. 48 ebenda.

126.

BRAUNSCHWEIG. Herzogl. Museum. — Gemäldegalerie. (Nr. 9.) Bildniss eines deutschen Kaufmannes vom Stahlhofe in London,

wahrscheinlich Cyriacus Fallen mit Namen. Schwarzer Anzug, braune Unterärmel, Barett auf dem Kopfe, ganz von vorn. Er hält seine Handschuhe und zwei Briefe, deren Adressen wir so zu lesen glauben:

Dem Erfamen fyryacus
falen zu luden vp stalhoff
sy dißer briff

Dem Erfamen f syriakus
fallenn in Lunde . . .
stalhoff sy dief . . .

P . . .

Außerdem die Zeichen der Abfender. — Auf dem grünen Hintergrunde die Inschrift:

IN ALS GEDOLTIG
ANNO .

SINS ALTERS . 32 .
· 1533 ·

Bd. I, S. 369.

Gemälde auf Holz, h. 0,60; br. 0,45.

Der Kopf hat sehr gelitten, geputzt, an vielen Stellen retouchirt. Augen, Hände und Anzug vortrefflich.

127.

Sammlung der Handzeichnungen. Maria mit dem Kinde in ganzer Figur, vor einer Nische stehend, bezeichnet 1520 HH. Auf der Rückseite die Inschrift: „Daz stücklin ist des Daniel Lindtmayerzmaller von Schaffhausen es ist Im garr Lieb.“

Zeichnung in Feder und Tusch, h. 0,208; br. 0,155.

Das kostbare Blatt wurde erst durch die Holbeinausstellung 1871 bekannt.

128.

BUILDWAS PARK, Shropshire, Mr. Walter Moseley. — Lady Elifabeth Rich, Brustbild, schwach lebensgroß. Dunkle Kleidung, auf der Brust eine Medaille mit figürlicher Darstellung: eine männliche und eine weibliche Gestalt an einem Leichnam. Bd. I, S. 425.

Gemälde auf Holz, h. 0,43; br. 0,33.

Hat gelitten; Retouchen am Halbe. — Zeichnung in Windfor Castle, Nr. 319.

CARLSRUHE siehe KARLSRUHE.

129.

CASSEL. Kgl. Gemädegalerie. (Zweifelhaft, Nr. 6 des Katalogs, als Dürer.) Bildnis eines Mannes in reicher Tracht, halbe Figur,

mit kleinen Augen, in den unschön gebildeten Händen einen Rosenkranz haltend. Blauer Grund.

Gemälde auf Holz, h. 0,40; br. 0,31.

Ein gleiches Bild f. Hannover. 166.

Von Waagen schon 1833 als Holbein vermerkt. — Bedarf noch der Prüfung.

Keines der sonst dem Meister in Cassel zugeschriebenen Bildnisse rührt von ihm her.
— Das kleine Rundbild des Erasmus ist eine gute alte Copie.

130.

CHATSWORTH. Derbyshire, Herzog von Devonshire. Das Glücksrad. Bezeichnet 1533. — Nach Waagen „sehr geistreich und echt.“

Gemälde in Guasch. „Also with the notification of its being executed in Basel“, steht im III. Bande von Waagen's englischem Buch (S. 351); dies ist nur irrig übersetzt; im I. Bd. des deutschen Buches heisst es: . . . „mit 1533 bezeichnet, in welchem Jahre Holbein sich in Basel aufhielt“, (dies nach Hegner's irriger Annahme).

131—137.

Ein Rahmen mit 6 kleinen runden Skizzen. Bd. I, S. 439.

Federzeichnungen, 0,044 bis 0,057 Durchmesser.

Im selben Rahmen noch die geistvolle Skizze eines Gefäßes mit dem Raub der Helena.

Zeichnung mit der Feder, leicht getuscht, h. 0,073; br. 0,051.

138.

Ritter, Liebende und ein Narr in einer Landschaft mit Renaissance-Gebäuden; Musikanten in einer Loggia, 1534 datirt.

Getuschte Federzeichnung.

139.

Weibliche Gestalten mit Wappenschild. Nach Waagen Holbein's frühere Zeit,

Getuschte Federzeichnung.

140.

Männliches Bildniss, bartlos mit fleischigem Gesicht, wohl ein Geistlicher. Bezeichnet H. H.

Zeichnung in Kreide, Feder und Tusche auf rötlichem Papier, den besten Zeichnungen in Windfor entsprechend, h. 0,216; br. 0,184.

141.

Bildnifs eines Ritters, sehr lebendig.

Zeichnung in schwarzer Kreide.

Der Verfasser hat die dortigen Kunstwerke nicht gesehen und folgt dem Buche von Waagen wie Mittheilungen von Mr. Scharf und Mr. Mitchell.

142.

DALKEITH PALACE bei Edinburgh. Herzog von Buccleuch. Porträt des Sir Nicholas Carew, halbe Figur, lebensgroß, in Rüstung. Bd. I, S. 426 ff. Unten ein Zettel aufgemalt, mit der Inschrift: „Sir Nicholas Carew Master of the horse to King Henry 8.“

Gemälde auf Holz.

Gestochen im Werk von Lodge, Heads of ill. pers., Ausgabe von 1821, von E. Scriven, Ausgabe von 1835 von H. Robinson.

Zeichnung in Basel, Nr. 31.

143.

DARMSTADT. Prinzessin Karl von Hessen und bei Rhein, geb. Prinzessin von Preussen. Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Maria mit dem Christuskinde steht in einer Nische. Zu ihren Füßen knien auf einem Teppich Jacob Meyer zum Hasen mit seinen zwei Söhnen, gegenüber seine verstorbene und seine lebende Gattin nebst der Tochter. Seitwärts von der Nische blaue Luft und Feigenlaub. Gemalt um 1526. Bd. I, S. 293—314.

Gemälde auf Holz, in der Mitte halbkreisförmig überhöht, h. 1,44; br. 1,01.

Uebermalt: der Kopf der Madonna, der Kopf des Christuskindes, zum Theil der Kopf des Bürgermeisters; die Nase des Mädchens durch den Restaurator verkleinert.

Vorgeschichte vgl. Bd. I, S. 295 f. — Aus dem Besitze des Kunsthändlers Delahante in Paris im Jahre 1822 um 2500 Thlr. vom Prinzen Wilhelm von Preussen erworben.

Umfassende Literaturangaben: 1) in Fechner's Anhang zum Katalog der Holbeinausstellung, 1871; 2) Jahrbücher für Kunstwissenschaft, V, S. 215 ff.

Holzschnitt: Holbein und seine Zeit, Bd. I. — Gestochen, klein, in Umfais, im Atlas zum Conversationslexicon, Leipzig, Brockhaus. — Photographie nach Zeichnung von Felsing. — Farbendruck, nach Aquarellcopie von Schulz, herausgegeben von der Arundel Society. — Photographien, auch von Details, München, Bruckmann, 1872.

Berühmte Copie in der Dresdner Galerie.

144.

DRESDEN. Kgl. Museum. Gemäldegalerie. — (Nr. 1813.) Bildnisse des Thomas Goldfalte und seines Sohnes John, halblebensgroß, halbe Figuren. Beide an einem Tische sitzend, der Vater hat eben Folgendes auf einen Zettel geschrieben: „Thomas Goldfalte de

Norwico Etatis sue quadragesimo septimo.“ Blauer Hintergrund; auf einem angehefteten Zettel: „Anno · Dni · MDxxvij.“ — Bd. I, S. 344.

Gemälde auf Holz, h. und br. 0,35.

1744 durch Le Leu in Paris erworben, mit noch drei andern Bildern für 220 Livres 1 Sou. Photographie der Photogr. Gesellschaft.

145.

(Nr. 1810.) Bildnis des Goldschmiedes Hubert Morett, in reicher schwarzer Tracht, halbe Figur, ganz von vorn, lebensgroß. Hintergrund grüner Vorhang. Bd. I, S. 427 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,92; br. 0,75.

Mit der Modenesischen Sammlung erworben, als Leonardo da Vinci. — Zeichnung siehe Nr. 146.

Gestochen im alten Galeriewerk von Jacob Folkema; neuerdings von L. Sichling. — Lithographirt im Werke von Hanfstängl. — Stahlstich bei Payne. — Photographie der Photogr. Gesellschaft.

146.

(Nr. 1811.) Originalzeichnung des vorigen Bildes, Brustbild, zweidrittel lebensgroß. Bd. I, S. 428 f.

Zeichnung in Kreide mit leichter Farbenandeutung, h. 0,327; br. 0,245.

Arundel-Sammlung. — Erworben 1860 aus der Sammlung Woodburn.

Gestochen 1647 von W. Hollar, Parthey Nr. 1470, nach Original der Arundel-Sammlung. — Photographie in Gruner's Dresdner Handzeichnungswerk und in Wornum's Buch über Holbein.

Copie nach Holbein: Die Meyer'sche Madonna; lange für Original gehalten. Wahrscheinlich niederländische Arbeit aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bd. I, S. 293 ff. Original in Darmstadt, Nr. 143.

Gemälde auf Holz, h. 0,60; br. 1,04.

1744 von dem Grafen Algarotti in Venedig erworben. — Stich von C. F. Boëce im alten Galeriewerk. Sehr schöner Stich von Steinla, 1841. — Alte Lithographie von Lor. Quaglio. Lithographie bei Hanfstängl. Stahlstich bei Payne u. f. w. Neuere Photographien nach Zeichnungen. — Photographie der Photogr. Gesellschaft nach dem Original.

Gleichfalls Copie: Der Tod der Virginia. Grau in grau auf blauem Hintergrunde. Spätere, wahrscheinlich Baseler Arbeit, offenbar aber nach einer Zeichnung von Holbein.

Gemälde auf Holz, h. 0,69; br. 0,54. — Vom Maler Mücke in Düsseldorf 1870 erworben.

147.

Kupferstichcabinet. Nacktes Kind vom Rücken her gesehen. sammt den Händen der Mutter, die es halten. Studie nach dem Leben.

Zeichnung in Silberstift und Kreide, h. 0,098; br. 0,052.

148.

ERLANGEN. Handzeichnungen-Sammlung der Universität. Profilkopf eines jungen bartlosen Mannes, mit langem Kinn und mit Hakennase, von stolzem Ausdruck, mit weichem Barrett und kurzem Haar.

Zeichnung in Kohle und Rothstift, h. 0,224; br. 0,146; Ecken abgerundet.

Die anderen H. Holbein d. J. zugeschriebenen Blätter glaube ich nach neuerer Prüfung nicht für seine Arbeit halten zu dürfen.

Ihm noch sehr nahestehend, aber wohl von anderer Hand: Entwurf zu einem Teller, mit zwei geflügelten Knaben; ein Stück Rand mit einer Maske zwischen Blattwerk. Getuschte Federzeichnung, rund, 0,17 Durchmesser. — Entwurf zu einem Spiegelrahmen, Bd. I, S. 440. Das Monogramm HH ist unecht. Getuschte Federzeichnung, h. 0,302; br. 0,146.

Sicher nicht von Holbein: Das große Gefecht von Landsknechten; Monogramm unecht. — Der Triumphzug von Kindern; eher dem Burckmair verwandt. — Christus und der Papst, von Nic. Manuel.

149.

FLORENZ. Galerie der Uffizien. (Nr. 765.) Bildnis des Sir Richard Southwell, halbe Figur unter Lebensgröße; die Hände ineinander ruhend. Auf dem grünen Grunde die Bezeichnung:

• X ^o IVLII • ANNO	ETATIS SVÆ
• H • VIII • XXVIII ^o	ANNO XXXIII.

Bd. I, S. 409. — Sehr reicher und schöner Barockrahmen. Auf angehefteten Metallschildern das königlich englische und das mediceische Wappen sowie, links und rechts, die Inschriften: EFFIGIES • DOMINI • RICARDI • SOWTHWELLI • EQVITIS • AVRATI • CONSILIARII • PRIVATI • HENRICI • VIII • REGIS • ANGLIÆ • — • OPVS • CELEBERRIMI • ARTIFICIS • IOHANNIS • HOLBIENI • PICTORIS • REGIS • HENRICI • VIII.

Gemälde auf Holz, h. 0,47; br. 0,36.

Firniss zu gelblich, doch das Bild vortrefflich erhalten.

Gestochen in der Galleria di Firenze der Società editrice, fortgesetzt von A. Paris, Tafel 51. — Photographien von Alinari und von der Photogr. Gesellschaft.

150.

(Malerbildnisse Nr. 232.) Eigenes Bildnis des Malers, zu dreivierteln, schwach lebensgroß mit kurzem Vollbart. Studie zu dem nicht mehr im Originale nachweisbaren, in zahlreichen Copien vorhandenen kleinen Rundbilde von 1543, Bd. I, S. 477 f. Vgl. auch weiter unten: die Bildnisse der Maler Holbein. — Nur der Kopf ist alt, aber stark übergangen und ringsum vergrößert. Auf dem modernen Grunde die Bezeichnung:

IOANNES HOLPENIVS BA	SILENSIS
SVI IPSIVS EFFIGIATOR	Æ: XLV.

Aber dafs diese moderne Inschrift die Copie einer älteren ist, geht daraus hervor, dafs man noch Spuren einer offenbar gleichlautenden Inschrift in Curiven unten dem Grunde durchschimmern sieht. Der Mund ist durch die Uebearbeitung in der Zeichnung verdorben, der ganze Ausdruck wie die Formen sind vergrößert, die Augen sind grünlichgrau, die Mütze ist in eine Pelzkappe verwandelt.

Zeichnung in farbiger Kreide, das alte Stück h. 0,23; br. 0,18; das Ganze jetzt h. 0,35; br. 0,28.

Gestochen von Nic. Billy im alten Museum Florentinum. — Neue Photographie der Photogr. Gesellschaft. — Kommt schon in einem Galerie-Inventar vom Jahre 1714 vor, und zwar mit der jetzigen Vergrößerung, vgl. Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, S. 142.

Was dem Künstler sonst in den Uffizien wie im Palazzo Pitti und unter den Handzeichnungen zugeschrieben wird, ist ihm fremd.

151.

FRANKFURT a. M. Stadel'sches Institut. Gemädegalerie. (83^a) Brustbild des Simon George aus Cornwall, mit Vollbart zweidrittel-lebensgroß, im Profil, eine Nelke in der Rechten haltend. Reiche Kleidung, Sammet-Wamms mit Schnüren, offenes Hemd mit zurückge schlagenem Kragen und zierlichster „spanischer Arbeit.“ Am Barett eine weiße Feder, eine Agraffe mit der Darstellung der Leda mit dem Schwan und ein Sträufschen von Stiefmütterchen. Grund grünlich blau; rechts zwei Inschriften, die durch Verkleinerung der Tafel verstümmelt sind und deren zweite offenbar den Meister-Namen enthielt: NOB : A und etwas tiefer: IOHA : H . . .

Gemälde auf Holz, h. 0,30; br. 0,24.

Aus der Brentano-Sammlung im Jahre 1870 um 8000 fl. erworben. Ein paar nicht wesentliche Retouchen im Gesicht, das Uebrige wunderbar erhalten. — Gestochen von J. Eifsenhardt für den Katalog der Brentano'schen Versteigerung; Photographie von Nöhring. — Zeichnung in Windsor Castle, Nr. 309.

152.

Handzeichnungen. Ein Seeschiff mit vielen Figuren. Bd. I, S. 318.

Große aquarellirte Federzeichnung, die Umriffe ausge schnitten, h. 0,404; br. 0,600. Photographie von Nöhring.

153.

(Wahrscheinlich Holbein.) Bärtiger Kopf in rother Mütze, zu Dreivierteln, gegen rechts. Rechts steht erst eine der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörige Schrift, die jedenfalls nicht die Zeichnung

datiren soll, und welche die Wiederholung einer schwer lesbaren Bezeichnung in Rothstift ist:

An

Anthony pauer

1457.

¹ Zeichnung mit Pinfel und Feder, leicht colorirt, auf röthlichem Papier, h. 0,243; br. 0,210.

154.

(Zweifelhaft) Bildnifs eines Jünglings. Unterschrift: MAGNVS PETRONVS. Anno Aetatis sue XX 1542; auf der Brust ein Wappenschild mit den Buchstaben M. P. — Oben das unechte Monogramm H. FB, in blasser Tinte.

Kreidezeichnung, h. 0,286; br. 0,180.

Stark überzeichnet.

155. 156.

FREIBURG i. Br. Münster, Universitätscapelle im Chorumgang. Die Anbetung der Hirten; Nachstück, das Licht geht von dem Kinde aus. — Die Anbetung der Könige. Jedesmal reicher landschaftlicher Hintergrund. Zwei Altarflügel. Unten die Stifterfamilie, Hans Oberriedt von Basel und die Seinigen; alle aufser ihm selbst spätere Zuthaten von geringer Hand. — Bd. I, S. 176 ff.

Zwei Gemälde auf Holz, ungefähr h. 2,38; br. 1,09. Neuerdings durch schlechte Restauration mißhandelt.

Ursprünglich wohl für eine Kirche in Basel gemalt, bei Auswanderung der Stifterfamilie (nach 1529) mit nach Freiburg genommen.

157. 158.

GODERICH COURT. Colonel Meyrick. König Heinrich VIII. und Anna von Cleve. Bd. I, S. 467.

Zwei Miniaturbildnisse in Elfenbeinkapseln. Das zweite gestochen von Hollar, Parthey Nr. 1343, und 1739 von Houbraken.

Im vorigen Jahrhundert bei Mr. Barret, Lee Priory.

Nicht selbst gesehen; nach Urtheil von Waagen.

159.

HAAG. Kgl. Gemäldegalerie. (Nr. 238.) Bildnifs des Robert Chefeman, königlichen Falkoniers, halbe Figur, halblebensgroß mit dem

Falken. Bd. I, S. 370 ff. — Grünlich-blauer Grund mit der Inschrift:

ROBERTVS CHESEMAN

ETATES SVÆ XLVIII

ANNO DM

MDXXXIII

Gemälde auf Holz, h. 0,57; br. 0,62.

Kleine Retouchen an der Hand und am Kinn, sonst trefflich erhalten. Photographirt von Vermeer.

160.

(Nr. 240). Bildniß eines bärtigen jungen Mannes, der einen Falken hält. Der Kopf ganz im Licht genommen. Schwarzfammtner Anzug, an den geschlitzten Aermeln kommt ein rothes Unterkleid zum Vorschein; am kleinen Finger der Rechten ein Ring. Grund grau-blau. — Bd. I, S. 474. — Inschrift:

· 15 ·

42 ·

· ANNO · ETATIS ·

· SVÆ · XXVIII.

Gemälde auf Holz, h. 0,24; br. 0,19.

Gestochen in Umriss von Schweickhardt in „Les principaux tableaux du Musée Royal à la Haye. Photographie von Vermeer.

161.

(Nr. 237). (Wahrscheinlich Holbein.) Bildniß einer deutschen Bürgersfrau, halbe Figur, zweidrittel-lebensgroß. Grund grünlich-blau. Bd. I, S. 293.

Gemälde auf Holz, h. 0,44; br. 0,34. — Stich ebenda. Photographie von Vermeer.

Alte Copie nach Holbein, vielleicht aus seiner Werkstatt: Porträt der Jane Seymour, nach dem Bilde 252 in Wien. — Gemälde auf Holz, h. 0,24; br. 0,19. — Photographie von Vermeer.

162.

HAMPTON COURT. Kgl. Gemäldegalerie. (Nr. 570.) Bildniß des Reskymer, im Profil, zweidrittel-lebensgroß. Blauer Grund mit Feigenlaub. Bd. I, S. 375.

Gemälde auf Holz, h. 0,44; br. 0,32.

Stark retouchirt. — Originalzeichnung in Windsor, 308.

163.

(Nr. 583.) Brustbild der Lady Vaux. Bd. I, S. 424.

Gemälde auf Holz, ungefähr h. 0,36; br. 0,24.

Uebereinstimmend mit dem Bilde 243, Prag, doch wahrscheinlich gleichfalls echt. — Studie in Windsor, 321.

Alles hier dem Meister sonst noch zugeschriebene nicht von ihm.

164.

HANNOVER. Königl. Gemäldegalerie. Bildniß des Melancthon. — Hierzu gehörig ein Deckel mit Ornamenten auf seiner Innenseite, der die im Texte mitgetheilte Inschrift enthält. — Grund des Gemäldes grau, ursprünglich wohl blau. — Bd. I, S. 358 f.

Zwei kleine runde Gemälde auf Holz, das Bild 0,09, der Deckel 0,12 Durchmesser.
Einige Retouchen im Kopf.

165.

Bildniß des kleinen Prinzen von Wales, reich gekleidet, mit einer Kinderklapper. Halbe Figur, lebensgroß, Grund grau-grün, offenbar ursprünglich blau. Gemalt Ende 1538. — Bd. I, S. 460 f. — Unten auf weißem Grunde folgende Verse:

PARVULE PATRISSA, PATRÆ VIRTUTIS ET HÆRES
ESTO, NIHIL MAIUS MAXIMVS ORBIS HABET,
GNATVM VIX POSSVNT COELVM ET NATVRA DEDISSE
HVIVS QVEM PATRIS VICTVS HONORET HONOS.
ÆQVATO TANTVM, TANTI TV FACTA PARENTIS,
VOTA HOMINVM, VIX QVO PROGREDIANTVR, HABENT.
VINCITO, VICISTI, QVOT REGES PRISCVS ADORAT
ORBIS NEC TE QVI VINCERE POSSIT, ERIT.

Ricard. Morysini Carm.

Gemälde auf Holz, h. 0,57; br. 0,44.

Einige Retouchen, namentlich in der Unterpartie des Gesichtes. — Studie in Windfor, 326. — Sehr gute alte Copie von gleicher Gröfse beim Earl of Yarborough, London. Gestochen von W. Hollar, 1650, nach einem Bilde in der Arundel-Sammlung, Parthey Nr. 1395, der Kopf rund von J. Than.

166.

Senator Culemann. (Vielleicht Holbein.) Bildniß eines bartlosen Mannes in ritterlicher, mit Gold verzierter Tracht, mit beiden von Natur etwas mißgestalteten Händen einen Rosenkranz haltend. Grund grün. Ein gleiches Porträt in der Gallerie zu Cassel, Nr. 129.

Gemälde auf Holz, h. 0,46; br. 0,33

Bedarf noch der Prüfung.

167.

HARDWICK HALL. Herzog von Devonshire. Heinrich VIII. und sein Vater Heinrich VII, ganze Figuren überlebensgroß. Carton

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

zu einer Hälfte des untergegangenen Wandbildes in Whitehall. Bd. I, S. 418.

Carton in Kohle, Papier auf Leinwand, h. 2,58; br. 1,37.

Hat gelitten. — Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“. In dem Bande 41 der Cole Mss. im Brit. Mus. (addit. Mss. Nr. 5842), S. 265 f., findet sich, 1775 von Wm. Cole abgeschrieben: „A Tour thro' England in 1735,“ mit Bemerkungen über Kunstwerke in Chatsworth, dem Schlosse des Herzogs von Devonshire. Hier eine Stelle, die offenbar auf diesen Carton Bezug hat: „Here is a very good Picture of Henry 7 et Henry 8 in one Peice, done in Water-Colours by Hans Holbein“.

168.

KARLSRUHE. Großherzogl. Gemäldegalerie. (Nr. 370.) Kreuztragung Christi, figurenreiche Composition in breitem Format. Rechts die heilige Veronica mit dem Schweifstuch, in der Mitte der niederfinkende Christus, links entwickelt sich der Zug aus einem Stadthor, an welchem die Bezeichnung ^{H. H.}_{1515.} Bd. I, S. 89.

Gemälde auf Holz, h. 0,73; br. 1,14.

Der Holbein'sche Ursprung des Werkes ist unzweifelhaft, aber es ist schwer zu entscheiden, von welchem Holbein es herrührt. Im ersten Bande ist es als Arbeit des älteren Hans Holbein geschildert worden. Aber jetzt scheint dem Verfasser, daß es nicht so sehr mit dessen Bildern aus gleicher Zeit, als vielmehr mit den ersten Baseler Arbeiten Hans Holbein's des Jüngeren im Einklang ist, namentlich mit den Passionsbildern auf Leinwand im dortigen Museum, die wir als Erzeugnisse der Werkstatt von Hans und Ambrosius angeführt haben.

A. von Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, S. 196, hatte mit Unrecht die Inschrift bezweifelt, deren Echtheit seither durch einen Versuch zu putzen erprobt worden ist.

169—170.

(Nr. 399, 371.) Die heiligen Urfula und Georg, Letzterer mit der Fahne, auf dem Lindwurm stehend, Erstere in reichem Anzuge, Pfeile mit beiden Händen haltend; Hintergrund ein Feigenbaum und Landschaft; unten bezeichnet:

HANS HOLBEIN

M D XXII.

Wahrscheinlich zwei Altarflügel. — Bd. I, S. 178 f.

Zwei Gemälde auf Holz, h. 0,99; br. 0,40.

Holzschnitt der h. Urfula, von A. Knaus nach Zeichnung von Konrad Lessing, in „Holbein und seine Zeit“.

A. von Zahn hat in seinem Aufsatz „Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung“ (Jahrb. V, S. 197) folgende Bemerkung gemacht: „Es ist mir nicht möglich gewesen, über die Ausführung und die etwas verdächtig aussehende Bezeichnung mir ein bestimmtes Urtheil zu bilden. Die Ausdehnung der Restauration, von Eigner's Schüler von Huber, vermochte ich nicht zu constatiren, und muß mich begnügen, das Fragezeichen neben diese Bilder gestellt zu haben“. — Die Gemälde in der Karlsruher Sammlung, bis zum Herbst 1868 in einer Höhe von etwa 5 Meter vom Fußboden aufgehängt, erhielten damals einen andern

Platz auf meine Veranlassung; die Bezeichnung war da in voller Deutlichkeit vorhanden und gab zu keinem Zweifel Veranlassung. Die Restauration geschah im Jahre 1871, kurz ehe beide Gemälde zur Holbein-Ausstellung gefendet wurden, durch A. Sefar in Augsburg und beschränkte sich auf kleine Ausbesserungen und auf einen neuen Firnis. Das unsichere Urtheil Zahn's den die Bilder befremdeten, der aber dabei zu keinem Schlusse kam, schreibt sich daher, dafs es dem heutigen Kunsthistoriker immer noch schwer wird, sich die Art des Kunstbetriebes in deutschen Malerwerkstätten stets gegenwärtig zu halten, und den Mafsstab, den der Grad der Ausführung und die Methode der Behandlung gewähren, an jedes einzelne Kunstwerk anzulegen. Altarflügel, wie diese, wurden in breiter, decorativer Weise behandelt, Holbein überliefs die Flügel nicht lediglich, wie Dürer das bei dem Heller'schen Altar gethan, den Schülerhänden, sondern er malte sie selbst, aber nicht mit jener hingebenden Feinheit und Vollendung, wie ein Hauptbild oder wie ein Porträt, sondern kecker und derber, nur in der Büste der Heiligen liefs er zartere Durchbildung walten. Eingehendes Studium dieser Bilder läfst keinen Zweifel aufkommen. Der erste Kunsthistoriker, welcher meine Freude an den Bildern mit wahrem Enthusiasmus theilte, war Otto Mündler, der sie 1869 sah. — Die Farben sind überdies dem Materiale nach dieselben, wie auf den Baseler Gemälden, namentlich auf der Passion, wie bei dieser sind die Schatten abgestorben, und die Zusammenstellung der Töne ist oft lebhaft bis zum Scharfen, um in einer mit Glasbildern geschmückten Capelle zur Wirkung zu kommen.

Gute Copie nach Holbein, wohl aus der Werkstatt des Malers selbst: Brustbild des Erasmus, klein, rund, Copie des Bildes 13 in Basel, kleines Gemälde auf Holz.

171.

LAUSANNE. Erben des verstorbenen Pfarrers Herrn Fabre-Dautun. Bildnifs des Erasmus. Von Waagen für eigenhändige Arbeit Holbein's gehalten, „klein, sehr fein und schön, bleich im Fleisch, kühl graulich in den Schatten.“

Gemälde. Nicht selbst gesehen.

172.

LEIPZIG. Städtisches Museum. Handzeichnungen. Maria mit dem Christuskinde, das lebhaft zu schreiten versucht und von der sitzenden Mutter gehalten wird. Flatterndes Haar, weit ausgebreitetes Gewand. Bezeichnet: H. H. 1519.

Zeichnung in Tusche und Feder auf dunkel grundirtem Papier, mit weissen Lichtern, h. 0,23; br. 0,15.

173.

Herr T. O. Weigel. Handzeichnungen-Sammlung. (Katalog, 1869, Nr. 28.) Halbfigur eines Kindes mit grossem Kopfe, im Profil, sammt den Armen der Mutter, die es halten. Bezeichnet: ^{Hans Holbein} 1522.
B. I, S. 183.

Zeichnung in Silberstift und schwarzer Kreide, h. 0,18; br. 0,14.

Gestochen von Loedel in dem Weigel'schen Prachtwerk „Handzeichnungen berühmter Meister.“

174.

(Kat. Nr. 26.) Dolchfcheide mit dem Triumphzuge eines Feldherrn. Freie Benutzung von Motiven aus Mantegna's Triumphzug des Cäsar. Bd. I. S. 144, 435.

Federzeichnung, br. 0,19.

Mit der vorigen Zeichnung auf demselben Blatte gestochen. — Vgl. das Blatt Nr. 58, Bafel.

175.

(Kat. Nr. 22.) Der Parnafs mit Apollo und den Mufen. Entwurf zu einer Festdecoration mit lebenden Figuren bei Gelegenheit des Einzugs der Anna Boleyn (31. Mai 1533).

Getufchte Federzeichnung, h. 0,42; br. 0,38. Gestochen von J. C. Loedel, ebenda. Cabinet Crozat: vgl. Mariette's „Description“ desselben, 1741, S. 89.

176.

(Kat. Nr. 29.) Landsknecht und Dirne; Hintergrund eine Renaissance-Nische. Bezeichnet: H. Holbein (ob echt?). Bd. I, S. 164.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,38; br. 0,29.

LISSABON. Sammlung des Königs Ferdinand.

Angeblich Hans Holbein der Jüngere. Der Brunnen des Lebens. Die sitzende Madonna mit dem Kinde, das sich mit der heiligen Katharina verlobt, umgeben von weiblichen Heiligen. Hinter dem Throne Anna und Joachim. In der Ferne Schaaren von anderen heiligen Jungfrauen und Gruppen musizirender Engel. Ein prächtiger Triumphbogen im Renaissance-Stil im Hintergrunde; zu dessen Seiten eine Landschaft mit südlicher Vegetation und einem Amphitheater. Vorn, zu Maria's Füßen der Brunnen des Lebens. Auf dem Rande desselben die Bezeichnung:

IOANNES

HOLBEIN

FECIT

1519.

Diese Bezeichnung, in kleiner, schwarzer Schrift, trägt den Stempel des Unechten. Das Bild, der Photographie zufolge, von niederländischem Ursprung, etwa im Stil des Gerard David.

Gemälde auf Holz, h. 2,13; br. 1,83. — Nicht gesehen.

Angeblich von der Wittve König Karl's II. von England, Katharina von Braganza, in ihr Vaterland aus England mitgebracht. Aus der Schlosscapelle zu Bemposta neuerdings nach Lissabon übertragen. Stich bei E. Förster's Denkm. D. K., Bd. VII; Photographie in Woltmann, Holbein-Album. — Ausführliche Nachrichten gab zuerst Graf A. Raczyński, Les arts en Portugal. Paris 1846, S. 295. Dafs eine ähnliche Inschrift schon vor Mitte des vorigen Jahrhunderts vorhanden war, beweist eine Mittheilung des 1733—36 in Portugal anwesenden Inspectors der Dresdener Galerie, Guarienti, im Abecedario pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, accresciuto da Pietro Guarienti, Venezia 1753, p. 252:

„Giovanni Holtein, nome da me veduto in un quadro, ch'è in una regia capella di Lisbona, in cui si rappresentano gli attributi di Maria Vergine, il qual quadro è perfettamente bello, bon disegnato e colorito, con quantità di figure. Dalla maniera, diligenza e composizione di detto quadro, e dell' anno 1519, posto sotto al nome di lui, pare che possa dirsi esso esser stato scolare dell' Holbens, che circa a quel tempo fioriva e che morì nell 1554“.

177—183.

LONDON. Britifh-Museum. Handzeichnungen. (King's Library, unter Glas, Screen I, Nr. 1—7). Sieben Darstellungen aus der Passion: Christus vor Kaiphas, — Verpottung, — Eccehomo, — Pilati Handwafchung, — Kreuztragung, — Entkleidung Christi, — des Heilandes Tod. Bd. I, S. 172 f.

Umdrucke der Bafeler Originalzeichnungen, in Tufche vollendet, jedes Blatt h. 0,416; br. 0,221.

Lawrence Collection. — Nr. 3 in Holzschnitt bei Wornum.

Wahrscheinlich zu der einst in Sandrart's Besitz befindlichen Folge gehörig. Vgl. oben, Bd. II, S. 56.

184.

(Nr. 8.) Ausgießung des heiligen Geistes. Aus des Meisters früherer Zeit. Mit architektonischer Umrahmung, einem Bogen, der von Säulen getragen wird, und kleinen Genien, welche die niederhängenden Guirlanden halten.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,343; br. 0,203.

Sammlung Th. Lawrence.

185—187.

(Nr. 9.) Drei Skizzen aus dem unter Nr. 199 angeführten Bande der Sloane-Sammlung. — Bd. I, S. 439.

185. Die Zeit, welche die Wahrheit an den Tag bringt, mit den Inschriften: TEMPVS und VERITAS.

Getuschte Federzeichnung, h. und br. 0,048.

186. Johannes der Täufer.

Dsgl. h. 0,035; br. 0,044.

187. Flucht des Loth.

Dsgl. rund, 0,031 Durchmesser.

188.

(Ebenfalls Nr. 9.) König Heinrich VIII. bei Tafel. Bd. I, S. 403.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,098; br. 0,111.

Neuer Ankauf.

189.

(Nr. 10.) Sitzende Frau mit vier Kindern, wohl Entwurf oder Studium zu einem Familienbilde.

Getuschte Federzeichnung, h. o,140; br. o,171.

Sammlungen Cosway und Utterfon.

190.

(Nr. 11.) Fünf Musikanten auf einer Galerie, auf Blasinstrumenten spielend.

Getuschte Federzeichnung, h. o,130, br. o,181.

Sammlung von Cosway und Utterfon.

Gestochen in der Cosway Collection von C. Metz.

191.

(Nr. 12.) Dreizehn Entwürfe für Gold- und Waffenschmiede, sowie für andere kunstgewerbliche Arbeiten.

U. a. zwei Knäufe und Kreuzstangen an Degengriffen; Bücher-Einbände mit den Initialen T I W. Verschiedene Schnallen und Spangen. Bd. I, S. 440.

Getuschte Federzeichnungen.

Aus dem Sloane-Bande.

192.

(Nr. 14.) Zwölf Zeichnungen für Juweliere: Broschen, Ohrgehänge u. drgl. Bd I, S. 438 ff. 441.

Getuschte Federzeichnungen, klein.

Aus dem Sloane-Bande.

193.

(Nr 15.) Entwurf zu einer Standuhr. Satyrhermen am Fusse wie an dem Behälter der Sanduhr, welche auf diesen folgt. Oben eine Gruppe von zwei nackten Knaben als Träger des Zifferblattes. Als Neujahrs-geschenk des Sir Anthony Denny für den König ausgeführt. Inschrift: „Strena facta pro anthony deny Camerario regis quod in initio novi anni 1544 regi dedit“. Gleichzeitige Hand, wohl des Bestellers, die dann außerdem noch ein paar Bemerkungen für den Uhrmacher beigefügt hat. Bd. I, S. 444.

Getuschte Federzeichnung, h. o,416; br. o,219.

Sammlungen Mariette und Horace Walpole. — Holzschnitte in „Holbein und seine Zeit“.

194.

(Ebenfalls Nr 15.) Nochmals die krönende Gruppe der vorigen Uhr, etwas verändert, die Kinder mit Hemdchen und Flügeln.

Getufchte Federzeichnung. — Aus dem Sloane-Bande.

195.

(Nr. 20.) Ein Dolch, Griff und Scheide, mit Ornamenten und kleineren figürlichen Darstellungen. Bd. I, S. 435.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,349; br. 0,140.

Sammlungen Earl of Arundel und Francis Grofe.

196.

(Nr. 22.) Dolchgriff und Scheide; auf dieser der Triumph der Bellona. Bd. I, S. 435.

Getufchte Federzeichnung, h. 0,349.

Sammlung Beckford.

197.

(Nr. 23.) Aufrifs eines Kamines. Reiche Renaissancearchitektur mit figürlichen Darstellungen. Bd. I, S. 446 f.

Getufchte Federzeichnung mit leichten Andeutungen von Farbe, h. 0,543; br. 0,429.

Sammlungen Richardfon und Horace Walpole.

198.

(Nr. 24.) Brustbild des John Fisher, Bischofs von Rochester. Bd. I, S. 342.

Zeichnung in farbiger Kreide und mit der Feder, h. 0,330; br. 0,254.

Sammlung Richardfon, Vermächtnifs des Rev. C. M. Cracherode.

199.

(Bibl. Sloan. 5308.) Ein Band in klein Quart mit Entwürfen zu kunstgewerblichen Arbeiten und Skizzen anderer Art. Bd. I, S. 436, 438 f.

Meist Federzeichnungen, zum Theil getufcht, auch mit leichten Farbenandeutungen. Ursprünglich 182 Nrn., doch einige davon ausgeschnitten und in King's Library unter Glas (Scr. I. Nr. 9, 12, 14, 15) ausgestellt. Man war 1866 im Begriff, die Zeichnungen gefondert aufzuziehen.

Befonders bemerkenswerth:

Nr. 3, 4, 6, 7, 9, 11, 14, 36, 38, 110, 113, 119, 120. Verschlungene Buchstaben, für Schmuckfachen.

(199.) 13. Medaillon (Agraffe oder Knopf). Thronende Dreifaltigkeit, mit der Umschrift: TRINITATIS GLORIA SATIAMVR; eingefasst von breitem Rande mit rothen Rosen und grünen Blättern.

15. Medaillon. Eine weibliche Figur liegt brennend auf einem Scheiterhaufen; zwei andere Gestalten stehen mit Geberden des Entsetzens dabei. Wohl Dido. Von Waagen als Martyrium des heiligen Laurentius erwähnt.

19. Medaillon. Die Verkündigung, mit der Umschrift: ORIGO MVNDI MELIORIS, eingefasst von einem Kranze von gelben Aftern und grünen Blättern.

21. 23. 24. Toilettenwerkzeuge, Spiegel, Bartpinsel, Kamm; am Griff kleine Genien mit Fledermausflügeln.

22. Medaillon. Auf einem Felsen ruht ein Buch, auf das sich eine Hand legt. Umschrift: SERVARE VOGLIO QUEL CHE HO GIVRATO.

28. Medaillon. Schlafender Jüngling unter einem Springbrunnen, dessen Strahlen ihn benetzen.

30. 32. Ohrgehänge, das erste mit zwei Tauben und der Devise: TVRTVRVM CONCORDIA. Colorirt.

37. Große Agraffe mit zierlich gefassten Edelsteinen.

42. Holbein's Wappen mit dem Ochsenkopf; schwarz und gelb auf blauem Grunde.

44. Medaillon. Der Kopf des gekrönten englischen Leoparden mit der Umschrift auf einem Bande: HONY · SOIT · QVI · MAL · Y · PENSE.. Am äußeren Rande: CAROLVS · DVX · SVFFYCIE · PRO · HONORE · SVO · RICHEMOND.

50. Reich verziertes Kreuz.

57. Schwertgriff. Oben eine Maske.

72. 73. Nackte Frauengestalten, wohl Fortuna, auf Kugeln.

74. 75. 88. Schnallen u. dgl., farbig.

82. Schnüre, dsgl.

117. Ein sitzender Hund.

118. Studie zu einem Urtheil Salomo's. Der Mann, der das Kind emporhält, um es zu theilen. Daneben nochmals sein Bein.

122. Ein Theil eines Tellers.

123. 125. Quaften.

124. Fuß einer Vase, reich verziert, mit zwei Sirenen.

126—130. Knöpfe mit Linear-Ornament; verschiedene Stickereien.

173. Einfache Dolchscheide.

175. Eine ruhende Geiß mit ihren Jungen.

181. Ein Mann mit großem Speer, in einem Buche blätternd.

Photographien der Zeichnungen im Brit. Mus. sind durch das South Kensington Museum publicirt worden. — Einige Holzschnitte aus dem Bande der Sloan-Sammlung bei Wornum.

200.

Entwurf zu einer großen Dolchsheide, mit Ornamenten und Figuren.

Zeichnung in Tusche, h. 0,487; br. 0,135.

Neu erworben. — Nicht gesehen; Nachricht von W. Mitchell Esq.

Was Holbein sonst zugeschrieben wird, nicht von ihm: der Triumph des Reichthums King's Library I, Nr. 17) Durchzeichnung nach dem Original 233, Paris. — Der Pokal der Jane Seymour (Nr. 13) ist Copie des Originals in Oxford, 222. Das Blatt Print Room, D. Z., M. I., Adonia der Sohn David's, getuschte Federzeichnung. In der ersten Auflage noch dem Meister zugeschrieben. Ueber dies Blatt und zwei Zeichnungen von gleicher Hand in Duffeldorf und Dresden vgl. Zahn's Jahrbücher, V, S. 214.

201.

Privatfammlungen. Henry Sackville Bale Esq., 7 Cambridge Terrace, Edgeware Road. Costümstudie. Ein bärtiger Mann, ganze Figur, stehend, gegen links gewandt, im Profil; die Hände am Gurt; mit langem, schleppendem Mantel, Gamaschen, breiten Schuhen und hölzernen Unterschuhen, auf dem Haupte ein Barett, dessen Krämpfe vorn als Schirm herabgeschlagen ist:

Getuschte Federzeichnung.

202.

Barbershall (Zunftaus der Barbier- und Chirurgengilde, Monkwell Street 33—36). Heinrich VIII. auf dem Throne verleiht den vor ihm knienden Vorstehern der vereinigten Barbier- und Chirurgengilde ihren Freibrief. Bd. I, S. 474 f. Von Holbein nach 1541 begonnen, von anderer, ziemlich geringer Hand beendet. Die Mittheilung der langen, aus dem Ende des 17. Jahrhunderts herrührenden Inschrift ist überflüssig.

Gemälde auf Holz, h. 1,80; br. 3,12.

Stark restaurirt. — Gestochen von B. Baron 1736. Holzchnitt in Illustrated London News 1856, 15. November.

Eine Copie auf Papier, etwas kleiner, für Original ausgegeben, im College of Surgeons, London, Lincoln's Inn Fields. Offenbar dieselbe, welche König Jacob I. im Jahre 1618 sich von den Barbieren ausbat (Wornum, p. 351), von der Surgeons Company 1786 auf der Auction von Desenfans für 50 Guineen gekauft.

203.

Viscount Baring of Lee, Lord Northbrook, Erbe von Thom. Baring Esq. (Hamilton Place 4). Brustbild des Malers Hans Herbster, in Renaissance-Umrahmung mit blauem Grunde, oben auf zwei Täfelchen

einerseits die Jahrzahl 1516, andererseits einstmals das nicht mehr erkennbare Monogramm. Unten an der Brüstung: IOANNES HERBSTER PICTOR OPORINI PATER. Bd. I, S. 132.

Gemälde; Papier, auf Holz befestigt, h. 0,40; br. 0,28.

Gestochen in der Lebrun-Galerie, als Hubert van Eyck, die Jahrzahl hier falsch (1416), aber das Holbein'sche Monogramm, doppeltes H, hier sichtbar.

204—205.

W. H. Pole Carew, Esq. 204. Brustbild des Sir William Butts. Auf dem ursprünglich blauen (jetzt grau-grünlichen) Hintergrunde die Bezeichnung:

ANNO ÆTATIS SVE LIX.

205. Gegenstück: Lady Butts. Bezeichnet:

ANNO ÆTATIS SVE LVIII.

Bd. I, S. 476 ff.

Zwei Gemälde auf Holz, jedes h. 0,46; br. 0,36.

Originalzeichnung zu dem Bilde der Frau in Windsor Castle, Nr. 342. Beide Bildnisse stark restaurirt, das erste fast gänzlich übermalt.

Das Bildniss der Frau gestochen 1649 von W. Hollar, Parthey 1553.

206.

T. Frewen, Esq. Bildniss der Lady Guildford, halbe Figur, lebensgroß. Hintergrund Feigenlaub und blaue Luft. An dem Abacus einer Säule die Jahrzahl MDXXVII, Gegenstück zu dem Bildniss des Sir Henry Guildford in Windsor Castle. Bd. I, S. 344.

Gemälde auf Holz.

Gestochen von Wenzel Hollar im Jahre 1647, Parthey Nr. 1410, nach einem Original in der Arundel-Sammlung.

Zu Vertue's Zeit im Besitz von Lord Stafford. Vom jetzigen Besitzer aus der Sammlung Temple in Stow erworben.

Nicht gesehen. Vgl. G. Scharf, Pall Mall Gazette, 24. Juni 1868. Ihm zufolge unbefriedigend; es bleibe wenig von Holbein's Ausführung übrig.

207.

Henry Huth, Esq. Bildniss des Sir Thomas More, halbe Figur, lebensgroß. Hintergrund ein grüner Vorhang. An dem Tische, auf den er sich lehnt, die Jahrzahl MDXXVII. Bd. I, S. 339.

Gemälde auf Holz, h. 0,74; br. 0,58.

Wahrscheinlich dasselbe Bildniss, das sich in der Galerie Orléans befand, denn dieses trug dieselbe Jahreszahl. — Erwähnt und beschrieben im 4. Bande von Campo Weyermann, Lebens-Beschryvingen u. s. w., Dortrecht 1769.

Kleine Retouchen.

Der Stich bei Lodge, Heads of ill. pers. von H. T. Ryall nach schlechter Copie (Coll. of W. J. Buthal Esq., Burford Priory).

Zeichnung in Windsor Castle, 274.

Alte Copie, Rom, Villa Albani, mit derselben Jahreszahl, auf Leinwand. Sehr schöne Copie von P. P. Rubens in der Galerie zu Madrid.

208.

Lambeth House (Palast des Erzbischofs von Canterbury). Bildnis des Erzbischofs Warham von Canterbury, halbe Figur, lebensgroß, mit beiden Händen. Hintergrund gelb-brauner Vorhang, an welchem ein angeklebter Zettel mit der Inschrift: Anno Dm. MDxxvij. Etatis sue LXX. Am Knauf des Kreuzes ihm zur Linken die Devise: *AVXILIVM MEVM A DEO*. Bd. I, S. 342.

Gemälde auf Holz, h. 0,81; br. 0,66.

Originalzeichnung in Windsor Castle, vgl. unten Nr. 279. Replik im Louvre, vgl. unter Nr. 225.

Gestochen von E. Vertue, 1737, in Lodge, Heads of ill. pers., 1821, v. C. Picart, 1835 v. W. T. Mose.

209.

John Malcolm Esq. Great Stanhope Street 7, Mayfair. Wilder Mann mit einem ausgerissenen Baumstamm, unter einem Renaissancebogen. Entwurf für ein Glasbild. Bd. I, S. 163.

Zeichnung in Feder und Tusche, h. 0,320; br. 0,219.

Sandart befaß einen wilden Mann in Folio, aber als Copie. Vgl. Bd. II, S. 56.

210.

Kostümstudie. Eine schreitende Dame mit englischem Kopfsputz, dunklem Schleier und Rosenkranz. Daneben dieselbe Dame, von hinten gesehen. Aus englischer Zeit.

Tuschzeichnung mit leichter Andeutung der Farben, h. 0,158; br. 0,057.

Sammlung J. C. Robinson.

Die übrigen Zeichnungen aus der Sammlung Robinson, welche H. Holbein dem Jüngeren zugeschrieben werden, nicht von ihm. Das Bildnis der Herzogin von Suffolk eine Fälschung nach dem Original in Windsor Castle.

211.

J. C. Millais Esq. (Cromwell Place 7). Brustbild eines Mannes,

lebensgroß, in reicher Tracht, auf blauem Hintergrunde, in welchem die Bezeichnung

ÆTATIS SVÆ · 54.

Bd. I, S. 427.

Gemälde auf Holz, h. 0,50; br. 0,37.

Meisterwerk ersten Ranges von vollkommener Erhaltung. Bei dem verstorbenen Bilderhändler Mr. Anthony erworben, bis zur Holbein-Ausstellung 1871 unbekannt.

212.

Colonel A. Ridgway, 2 Waterloo Place. Bildniß des Thomas Cromwell, nur der Kopf, fast Profil, grüner Grund. Rund in quadrater Steineinfassung. Bd. I. S. 376.

Gemälde auf Holz, h. und br. 0,31.

Soll demnächst nach dem Landfitze Sheplegh Court, South Devon, übertragen werden.

Familie Seymour.

Holbein zugeschrieben, im Text, Bd. I, 421 als wahrscheinlich seine Arbeit genannt doch wohl nur Copien:

König Heinrich VIII, Brustbild, ganz von vorn, gemusterter Goldgrund mit Rosen.

— Königin Jane Seymour, in blauem Grunde bezeichnet: Anno Dni. 1536 Aetatis Suæ. 23.

Zwei Miniaturen, rund, jedes 0,037 Durchmesser.

Nach Zahn, Jahrbücher V, S. 206, „sehr gute alte Copien“.

213.

Marquis of Westminster. (Grosvenor House in Upper Grosvenor Street, an Grosvenor Gate. (Nr. 77 des Katalogs.) Bildniß des Sir Bryan Tuke, halbe Figur, schwarz gekleidet, mit schmalem Goldmuster auf den Unterärmeln. An der goldenen Halskette ein Kreuz mit der Dornenkrone und den Händen und Füßen Christi in Email. Er hält in der linken ein Paar Handschuhe, mit der Rechten deutet er auf ein gefaltetes Papier, das die Worte enthält: „Nunquid non paucitas dierum meorum finietur brevi?“ In dem grünen Grunde der Name: Brianus Tuke Miles Anno Aetatis suæ LVII, darunter der Wahlspruch: „Droit et avant.“ Bd. I, S. 346,

Gemälde auf Holz.

Früher in der Galerie der Familie Methuen zu Corfhamhouse. — Auf der R. Sanderfon'schen Versteigerung vom jetzigen Besitzer im Jahre 1848 erworben.

Nicht gesehen. Vgl. Waagen, Kunstw. u. K. in England, II, S. 304, und G. Scharf, Pall Mall Gaz., 24. Juni 1868. „Es ist von hoher Vollendung, in einem schönen warm-braunen Ton u. f. w.“ Scharf preist ferner die Ausführung der Nebendinge auf das Höchste, Waagen bezeichnet das Bild als sehr vertrocknet und verwachsen bis auf den Kopf.

214.

Longford Castle bei Salisbury. Lord Folkestone. (Nr. 76.) Bildniß des Erasmus, halbe Figur, lebensgroß, Gesicht zu Dreivierteln; mit grauem Haar, in Barett und Pelz. Die Hände ruhen auf einem geschlossenen Buche mit rothem Einband und der Inschrift am Schnitt:

HAPKAEIOI HONOI ERASMI ROTERO . . .

Hintergrund ein Gemach mit Renaissancepilaster, Vorhang und Bücherbrett. Eines dieser Bücher enthält auf dem Deckel die Jahrzahl *M · D · XXIII.* und am Schnitt das theilweise verwischte Distichon:

ILLE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE . . . MVS

MICHI MIMVS ERIT QVAM MICHI T.

Vgl. Bd. I, S. 287 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,76; br. 0,51.

Angeblich früher in der Arundelfammlung, dann in der Sammlung des Dr. Meade, aus deren Auction im Jahre 1754 erworben, zusammen mit dem Porträt des Petrus Aegidius von Quintin Massys; vgl. Bd. II, S. 9. Im Auctionskatalog von 1754 (British Museum, Mr. Tutet's Sammlung von Auctionskatalogen) lautet die Stelle:

Holbein. 37. Erasmus, a Kit Cat
38. Aegidius, its Companion } 36 Inch by 30

Käufer (Lord Folkestone) und Preise (110 £ 5 sh. und 95 £ 11 sh.) sind handschriftlich in diesem Exemplar beigelegt. — In dem 1755 erschienenen Catalogus of pictures of the late Richard Meade: Erasmus, a small half-length on board, by Hans Holbein. This picture was in the Arundel collection. — Aegidius, same size with the former and by the same hand“.

Studien zu dem Bilde im Louvre, Paris.

Gestochen ohne Hintergrund, das Buch nur zum Theil sichtbar, von Vorsterman

215.

(Nr. 127.) „Die Gefandten“. Bildnisse des Sir Thomas Wyat und eines gelehrten Freundes, wahrscheinlich des Antiquars John Leland, in ganzen Figuren, lebensgroß. Hintergrund ein grüner Vorhang. Auf dem Fußboden die Bezeichnung:

*IOANNES
HOLBEIN
PINGEBAT*

1533.

An dem Dolche Wyat's die Altersangabe: *ÆT · SVÆ 29*, unter dem Arme seines Gefährten ein Buch mit der Angabe: *ÆTATIS SVÆ · 25*. Die deutschen Kirchenlieder in dem zur Seite liegenden Choralbuch lauten:

Kom heiliger geyst herregott erfull mit Deiner gnaden gut deiner gleubgen hertz mut vnd sin, dein brunftig lib entzund inn ihn. O herr durch deines liches glaft, zu

dem glauben verlamlet hast, das volck aller welt zungen, es (ei) dir herzu lob gefungen
— — gefungen.

Mensch wiltu leben seliglich vnnd bei Gott blibene (ewiglich) Soltu halten die zehen
gebot die vns gebeut vnser Gott“.

Bd. I, S. 371 f.

Gemälde auf Holz, h. 2,06; br. 2,09.

Wohl erhalten, nur an einigen Stellen der Firnis trübe. Von Lebrun nach England
verkauft.

Gestochen von J. A. Pierron in der Lebrun-Galerie.

Zwei Studien in Windsor Castle, Nr. 289, 290.

216.

LUZERN. Knörr'sches Haus, Stallgebäude, Außenwand.
Tarquinius Collatinus und die Hand der Lucretia, die sich tödtet. Rest
der Wandmalereien des Hertenstein'schen Hauses. Bd. I, S. 140, 143.

Auf Mauer.

217.

MADRID. Kgl. Gemäldegalerie. (Nr. 1018.) Bildnis eines dun-
kelgekleideten Mannes in mittleren Jahren, mit wenig Bart, ein Papier
in der Hand. B. I, S. 346.

Gemälde auf Holz, h. 0,56; br. 0,47.

Photographirt.

218.

MARSEILLE. Gemäldegalerie im Palais Longchamps.
(Wahrscheinlich Holbein.) Porträt eines jungen Mannes, fast von vorn,
mit schwachem Kinnbart. Brauner Mantel, schwarzer Rock, kleiner
Halskragen. Eine Hand sichtbar. Wahrscheinlich englische Zeit.

Gemälde auf Holz, h. 0,42; br. 0,44.

Im Gesicht sehr verrieben, der Grund übermalt.

Nicht gesehen. Notiz von F. Lippmann.

219.

MÜNCHEN. Pinakothek. (Nr. 735.) Bildnis des Sir Bryan
Tuke, wie Nr. 213 (London, Marquis of Westminster), aber im Hin-
tergrunde der Tod, der hinter einem grünen Vorhang hervorschaut
und die Sanduhr zeigt. Auf dem Papier dieselbe Bibelstelle wie

auf dem Londoner Exemplar, mit dem Zusatz: Iob. cap. 10; ferner der Name IO · HOLPAIN. — Bd. I, S. 346.

Gemälde auf Holz, h. 0,39; br. 0,51.

Hat gelitten, besonders in den Händen.

220.

(Nr. 758^a) Brustbild des Derich Born, mit der verstümmelten aber immer noch kenntlichen Inschrift im Hintergrunde:

DE . .	BOR . .
TATIS	SVÆ . .
M. D	XXX . . .

Wahrscheinlich 1533 gemalt. Ein Bildniss derselben Persönlichkeit in Windfor, Nr. 266. Vgl. Bd I, S. 370 (wo aber fälschlich die zweite Anmerkung auf dieses Bild bezogen ist, während sie für das nächstfolgende eigene Bildniss des Künstlers gilt.)

Kleines Gemälde auf Papier. Oval, h. 0,08; br. 0,06.

Hat gelitten; einige Retouchen.

Gerade diese beiden Bilder, welche der Marggraf'sche Katalog durch ein „Angeblich“ bezweifelt hat, sind die einzigen echten Werke Holbein's in der Pinakothek; was ihm sonst zugeschrieben wird, ist ihm fremd. Das Bild Saal II Nr. 77 ist von Nic. Neuchatel, das schöne Bild ebenda Nr. 97 und das Porträt des Carandolet, Nr. 741 sind Arbeiten niederländischer Meister.

221.

Kgl. Kupferstichkabinet. Kopf Heinrich's VIII., ganz von vorn; Studie nach dem Leben für das Wandbild in Whitehall. Bd I, S. 421.

Kreidezeichnung auf röthlichem Papier, h. 0,31; br. 0,25.

Hat sehr gelitten.

In der ersten Auflage wurde als Holbein aufgeführt: Entwurf für ein Glasbild. Wappen mit zwei Löwen, die ein leeres Schild halten, mit unvollendetem architektonischem Rahmen. Baseler Arbeit, ziemlich in seinem Charakter, aber unten rechts mit einem W bezeichnet.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,348; br. 0,293.

222.

OXFORD. Bodleian Library. Entwurf zum Pokal der Königin Jane Seymour. Bd. I, S. 443.

Getuschte Federzeichnung mit leichter Angabe der Farben, h. 0,375; größte Breite 0,155.

Alte Copie im Britsh Museum.

Publicirt in Gruner's Specimens of ornamental art, London 1850, Nr. 6. — Holzschnitt, nach der Copie in London, bei Wornum.

223.

PALERMO. Museum. (Wahrscheinlich Holbein.) Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren, von klugem Aussehen, geradeaus schauend. Grauviolettes Wamms, schwarzes Oberkleid. Aus der offenen Weste sieht das Hemd hervor, mit schwarz gemustertem Kragen. Sitzt an einem Tische, auf dem er mit der Rechten ein Buch hält; in der Linken Handschuhe, seitwärts ein Tintenfaß. Hintergrund Wand.

Gemälde auf Holz. Geschenk eines Principe Belmonte. Stark eingeschlagen und unansehnlich.

Nicht gesehen. Nachricht von Dr. O. Eifenmann.

224.

PARIS. Museum des Louvre. Gemäldegalerie. (Nr. 208.) Bildnis des Erasmus, schreibend, im Profil; gemalt um 1523. Hintergrund ein grüner Teppich. Bd. I, S. 288.

Gemälde auf Holz, h. 0,42; br. 0,32.

Vielleicht zu C. van Mander's Zeit bei de Loo, in Amsterdam; dann im Besitz der Familie Newton, hierauf in der Sammlung Karl's I, von ihm tauschweise an Ludwig XIII. von Frankreich abgegeben.

Die Tafel, aus Fichtenholz, hat zweimal auf der Rückseite die Chiffre Karl's I, C. P. unter der Krone, ein Siegel mit dem Wappen der Familie Newton und einen aufgeklebten Zettel mit der Inschrift: „Of Holbein his . . . of Erasmus Rotterdamus was given to . . Prince by . . . Adam Newton“.

Des Meisters besterhaltenes Bild im Louvre. Studien zu demselben s. unten, Handzeichnungen, Nr. 231, 232. — Ein zweites Exemplar vgl. Basel, 12.

Der Kopf gestochen von François Dequevauvillers, im Werke von Filhol, Galerie du Musée Napoléon, später Musée royal, X, pl. 671.

225.

(Nr. 207.) Bildnis des Erzbischofs Warham von Canterbury, halbe Figur, lebensgroß. Wie das Bild Nr. 208 in Lambeth House London, auch ebenso bezeichnet, aber der Grund grün. Bd. I, S. 342.

Gemälde auf Holz, h. 0,82; br. 0,66.

Wohl das Bild, das Mander bei de Loo gesehen. — Sammlung Ludwig's XIV.

Schlechter Holzschnitt in Charles Blanc, *vie des peintres*.

Dem Bilde im Lambeth House nicht gleichkommend, aber wohl eine Wiederholung von des Künstlers eigener Hand; starke Retouchen, Kreuz und Mitra am besten erhalten.

226.

(Nr. 206.) Bildnis des Astronomen Nicolaus Kratzer, halbe Figur. Ein Papier auf dem Tische enthält die Inschrift: „Imago ad viam

effigiem expressa Nicolai Kratzeri monacenffis qui bauarus erat. quadragessimum . . . annum tempore illo complebat. 1528.“ Bd. I, S. 344.

Gemälde auf Holz, h. 0,83; br. 0,67.

Gestochen von Dequevauvillers, bei Filhol X, pl. 659.

Sammlung Ludwig's XIV.

Starke Retouchen.

227.

(Nr. 210.) Brustbild der Sir Henry Wyat von Allington Castle, königlichen Rathes, halblebensgroß. Grund grün. Bd. I, S. 341 (fälschlich Th. More genannt).

Gemälde auf Holz, h. 0,39; br. 0,31.

Sammlung Ludwig's XIV. — Zahlreiche Copien in England.

Der Kopf hat sehr gelitten, die Gewandung und das Beiwerk am besten erhalten, Der Grund vielleicht ursprünglich blau.

228.

(Nr. 211.) Bildniß der Anna von Cleve, halbe Figur, schwach lebensgroß, in reicher Tracht. Grund blau. Bd. I, S. 466 f.

Gemälde auf Pergament, das auf Leinwand geleimt ist, h. 0,65; br. 0,48.

Sammlung Ludwig's XIV.

Hat gelitten.

Gestochen von Wenzel Hollar im Jahre 1648, Parthey 1343, nach einem Original in der Arundel-Sammlung; gest. 1870 von R. Didier. Holzschnitt in Ch. Blanc, La vie des peintres.

Die übrigen Holbein zugeschriebenen Bildnisse nicht von ihm. Das des R. Southwell Copie nach dem Bilde in Florenz.

229.

Handzeichnungen. (Nr. 515.) Bildniß eines Mannes im Barett. Gesicht gegen rechts, zu Dreivierteln.

Zeichnung in schwarzer Kreide, h. 0,145; br. 0,123, oval.

Sammlungen Richardson, A. Pond und J. Barnard.

Photographie Braun.

230.

(Nr. 516.) Brustbild eines jungen Mannes im Barett, gegen rechts, fast Profil. Oben bezeichnet: M · D · XX.

Sibertstiftzeichnung auf grundirtem Papier, h. 0,175; br. 0,135.

Photographie Braun.

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

231.

(Nr. 517.) Hände, Studien zu den Bildnissen des Erasmus vom Jahre 1523 (Nr. 224, 12, 214). Eine schreibende Hand und, zweimal, eine Hand, die mit ihrer Fläche aufrucht. — Bd. I, S. 288.

Zeichnung in Silberstift, Röthel und schwarzer Kreide, h. 0,206; br. 0,155. Mit 232 im Jahre 1852 aus der Sammlung Peter Vischer in Basel um 315 fr. 5 c. erworben. — Photographie Braun.

232.

(Nr. 518.) Handstudie und Gesicht des Erasmus zu Dreivierteln, für das Porträt Nr. 214.

Dsgl. h. 0,201; br. 0,281.

233.

(Sall~~e~~ des boites, ohne Nr.) Der Triumph des Reichthums. Originalskizze für das eine der Bilder in der Gildhalle des Stahlhofes. Die Namen handschriftlich neben den einzelnen Figuren. Da, wo sich auf dem Gemälde Verfe befinden, auf der Zeichnung Wolken. Bd. I, S. 382 ff.

Braun getufchte Federzeichnung mit weissen Lichten, h. 0,253; br. 0,569.

Gestochen 1561 in Antwerpen (vgl. Bd. I, S. 382, wo aber in der 2. Anmerkung die Jahrzahl in M. D. LXI zu corrigiren ist). — Holzschnitt in Charles Blanc, *vie des peintres*, und in „Holbein und seine Zeit“.

234.

(Nr. 639.) Brustbild eines jungen Weibes, offenbar der Gattin des Meisters. Der Kopf hat als Studium für die Madonna von Solothurn gedient. Am Halse ein Rund mit dem Antoniuskreuze, am Saume des Kleides die Devise: ALS · IN · ERN · ALS · IN · . . . Bd. I, S. 184.

Zeichnung in Silberstift, Rothstift und Tusche, h. 0,192; br. 0,155.

Sammlung Jabach. — Photographie Braun.

Im Katalog noch unter Inconnus, École Allemande.

235.

(Im Directionszimmer; in einer Mappe.) Aufriss einer bemalten Haus-
façade, aus Holbein's früherer Baseler Zeit. Mit dem Giebel vier Ge-
schosse: zwei Fenster Front. Ueberall Säulen zwischen den Fenstern der
einzelnen Geschosse und jede freie Stelle mit reichem Renaissance-Orna-
ment gefüllt. Hohe Eingangsthüre; zwei Säulen auf hohen Postamenten

scheinen weit vorzuspringen, verkropftes Gebälk tragend; auf ihnen sitzen zwei Kindergenien, eine Guirlande haltend, und es spannt sich darüber ein Tonnengewölbe mit zwei runden Oeffnungen, durch welche zwei andere Genien sich niederbeugen, ein viergetheiltes, leeres Wappenschild mit einem Hahnenkopf als Helmzier haltend. Unter den breiten Fenstern mit Flachbogen-Schluss stets Relief-Felder mit figürlichen Compositionen, und zwar unter dem Fenster des Erdgeschosses zwei Windhunde, die sich um einen Knochen beißen. Ueber diesem Fenster eine junge Frau, einer alten die Brust reichend, beide endigen in Pflanzengewinde. Zwischen dem zweiten und dritten Geschoßs zwei Darstellungen von Mann und Weib, die mit einander kämpfen, einmal mit Schwert und Schild bewaffnet, das anderemal sich bei den Haaren zausend. Die Säulen am dritten Geschoßs werden durch drei bärtige Kerle in römischer Krieger-Tracht umschlungen. Im Giebel ein Medaillon mit dem Brustbild eines ritterlichen Fürsten. Der Hintergrund der ornamentalen Compositionen ist durchgängig blau. Bd. I, S. 148.

Getuschte Federzeichnung, h. 0,590; br. 0,277.

236.

Privatsammlungen. — Fürst Czartoryski, Rue Saint-Louis en l'île. Brustbild eines dunkelgekleideten Mannes, wahrscheinlich des Jacob Meyer zum Hasen, in Pelz und breitem Barett, zweidrittel lebensgroß. Mit moderner Inschrift „THOMAS MORVS HOLBEIN“. Sehr schön modellirt und sorgsam ausgeführt, besonders in Haaren und Augenbrauen. Grund jetzt dunkel, ursprünglich wohl grünlichblau.

Gemälde auf Holz.

Früher im Besitz des Chr. v. Mechel in Basel, von diesem nach England verkauft. Gestochen als Th. Morus in Mechel's Oeuvre de Holbein. — Vgl. Hegner S. 87.

237.

Mr. Ambroise Firmin-Didot (gest. 1876). (Wahrscheinlich Holbein.) Ein Mann liegt vor einer Gefängnisthüre und giebt einer Frau einen Brief. Zahlreiche Figuren rings, Männer und Frauen, Papst, Cardinal, Bischöfe, Ritter und Landsknechte, Der Vorgang findet unter einer Halle von großartiger Renaissancearchitektur statt, mit einer Treppe, die von herabschauenden Figuren belebt ist, und mit dem Blick in eine Landschaft.

Getuschte Federzeichnung.

Aus der um 1814 versteigerten Sammlung Andreossy in Wien.

238.

Reichgekleidete Dame, Costümstudie, einer der Baseler Zeichnungen ähnlich, doch wohl auch Original.

Getufchte Federzeichnung.

Die Zeichnungen der Todesbilder sind Copien nach den Holzschnitten.

239.

M. de la Rosière. Brustbild des Nicolaus Poyns, lebensgroß, Profil, Auf dem blauen Grunde die im Texte mitgetheilte Devise, sowie die Bezeichnung: ^{ETATIS SVAE 25} ANNO 1535. Oval, mit achteckiger Steineinfassung. Bd. I, S. 408 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,57; br. 0,455.

Originalzeichnung in Windsor Castle Nr. 300. Zahlreiche Copien in England. Erworben von O. Mündler. — Schwerer Firnis.

Die sonst in Pariser Privatsammlungen Holbein zugeschriebenen Werke sind, soweit wir sie kennen, nicht von ihm; das Bildniß des Carandolet in der Sammlung des Grafen Duchatel ist ein treffliches Werk von einem niederländischen Künstler.

Nicht nachzuweisen vermögen wir den Aufbewahrungsort eines Gemäldes, das auf der Versteigerung Pourtalès, 1865, um 3625 francs an den Händler Moreau verkauft wurde. Bildniß eines Greises, wahrscheinlich eines Geistlichen, halbe Figur, von vorn. Pelzoberrock und schwarzes Barett; die Hände zusammengelegt. Gemälde auf Holz, h. 0,32; br. 0,24. Photographie von Goupil in den Souvenirs de la galerie Pourtalès. Holzschnitt in der Gazette des Beaux-Arts, Februar 1865. Nach brieflicher Mittheilung von O. Mündler kräftig und lebendig, doch habe er in dem Bilde Holbein nicht sehen können, dessen Feinheit und Reiz dem Gemälde abgehen.

240.

PARMA. Gemäldegalerie. Bildniß des Erasmus, in halber Figur, schwarz gekleidet, mit schwarzem Barett, der Oberrock mit Pelz gefüttert und besetzt, beide Hände auf offenem Buche, das auf einer rothen Tischdecke liegt. Ueber der Seite des Buches D ERASMVS ROTEROD. u. f. w.; auch der Text selbst lesbar. Hintergrund braun, zu beiden Seiten des Kopfes die Jahrzahl 15 30. — Bd. I, S. 357.

Gemälde auf Holz, h. 0,33; br. 0,25. — Vgl. Turin, Nr. 250. Nachrichten über ein um diese Zeit gemaltes Bildniß des Erasmus von Holbein in den interessanten Briefen des Theologen Goelenius in Löwen, mitgetheilt von M. Curtze, Zeitschrift für bildende Kunst 1874, Beilage, Sp. 537 ff. Vgl. oben Bd. II, S. 15.

Obwohl Burckhardt das Bild bereits als Holbein anerkannt und Mündler dasselbe als echt und ausgezeichnet gerühmt hatte, vgl. auch Cicerone, 2. Aufl. S. 864, ist es von W. Bode in der dritten Auflage von Burckhardt's Cicerone, S. 942, bestritten worden. Ich kann dem gegenüber nur nochmals meine auf sorgfältigste Untersuchung des Originals begründete Ueberzeugung von der Echtheit betonen, die auch ein Holbein-Kenner wie Dr. His theilt.

241.

PETWORTH. Lord Leconfield. Bildniss des Derich Berg, deutschen Kaufmannes, im Stahlhofe zu London, ganz von vorn, schwach lebensgroß, in halber Figur. Blauer Grund, links ein grüner Vorhang. Beide Hände sichtbar, die Linke auf einem rothbehangenen Tische ruhend, hält einen Brief mit der Adresse:

Dem Ersam vnd
firnem derick berck to
London vff stallhof S.

Daneben ein Zettel mit den Worten: Olim meminisse iuuabit. Rechts unten an der Tischdecke: AN · 1536 AETAT: 30. Bd. I, S. 410.

Gemälde auf Holz, h. 0,51; br. 0,41.

242.

(Wahrscheinlich Holbein.) Bildniss eines Mannes mit Backenbart, schwarz gekleidet, mit Pelz. Grund dunkel, wohl ursprünglich grün. Die Hände, in starker Verkürzung gesehen, ganz richtig in der Zeichnung, scheinen aber jetzt, weil etwas geputzt, zu kurz. Beide halten ein Papier mit der Schrift: ^{1537.} Er . . . Assing.

Gemälde auf Holz, h. 0,46; br. 0,33.

Hat durch Putzen und Retouchiren sehr gelitten.

243.

PRAG. Gemäldegalerie der Patriotischen Kunstfreunde (Nr. 608.) Bildniss der Lady Vaux, halbe Figur, einviertellebensgroß. Dunkelbraunes Kleid mit Hermelin-Befatz, auf der Brust eine goldene Medaille mit der Darstellung der heiligen Anna selbdritt in Email. Grund grün, ursprünglich wohl blau. Bd. I, S. 424 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,36; br. 0,27.

Hat sehr gelitten; arge Retouchen, starke Risse.

Eigenthum des kaiserlichen Hofes.

Ein zweites Exemplar in Hampton Court, Nr. 163.

Studie in Windsor, Nr. 321.

244.

Herr A. Ritter von Lanna. Studienkopf eines aussätzigen jungen Mannes. Die Krankheits Symptome mit äußerster Genauigkeit wiedergegeben. Der Jüngling mit dunklen Augen und tief schwermüthigem,

leidendem Gesicht, ist von ergreifender Wahrheit des Ausdruckes. Oben mit der Feder, wohl von Holbein's Hand, bezeichnet: 1523.

Kreidezeichnung, leicht colorirt, auf röthlichem Papier, die Umriffe von dem Meister selbst mit der Feder nachgezogen, h. 0,265; br. 0,150.

Koller'sche Sammlung. Auf der Rückseite eine Bemerkung des früheren Besitzers:
F. K. Hans Holbein, Portrait U. von Hutten's in seinem Todesjahre“. — Ohne jede
„1856 Aehnlichkeit mit diesem. Sehr schlechter Holzschnitt im Koller'schen Auctionskatalog.

245.

RICHMOND. Mr. Cook, Visconde de Montserrat. Brustbild eines Mannes mit röthlichem Vollbart, zu Dreivierteln. Bd. I, S. 408.

Miniatur auf Kartenpapier, oval, h. 0,028; br. 0,024.

ROTTERDAM. Museum.

Die zwei dem Meister zugeschriebenen Silberstiftzeichnungen (Bürger, *Musées de la Hollande*, II, S. 356) sind flandrische Arbeiten, das Frauenbildniß vielleicht von Memling.

ROVIGO. Städtische Galerie.

Bildniß König Ferdinand's I, 1525, hat nichts mit Holbein zu thun, dem es Mündler in den Beiträgen zum Cicerone, S. 32, zuschrieb.

246.

SION HOUSE. Herzog von Northumberland. Bildniß des kleinen Prinzen von Wales, stehend, in ganzer Figur, lebensgroß. Dem Bilde in Hannover (Nr. 165) ähnlich. Unten wieder Moryfin's Versc. Bd. I, S. 461.

Gemälde auf Holz, h. 1,30; br. 0,74.

247.

SOLOTHURN. Erben des Herrn Zetter, (gestorben 1876). Die Madonna von Solothurn, thronend mit dem Kinde; ihr zur Seite die Heiligen Martin, Bischof von Tours, mit dem Bettler, und Urfus. An den Stufen ^{H. H.}₁₅₂₂ Unter einem einfachen Rundbogen mit eisernen

Querstangen und dem Durchblick in blaue Luft. Zwei Wappen auf dem einfach gemusterten Fuststeppiche. Bd. I, S. 189 ff.

Gemälde auf Holz, halbkreisförmig überhöht, h. 1,41; br. 1,02.

Wahrscheinlich für das ehemalige romanische St. Urtenmünster in Solothurn gemalt, und zwar für den Altar der Capelle Unserer Lieben Frau, südlich vom Chor. Im Jahre 1648 wurde der Altar abgebrochen und durch einen prachtvollen Barockbau ersetzt. Vgl. Urban Winiförfer, Beschreibung des alten St. Urtenmünsters zu Solothurn, Neujahrsblatt des Kunstvereins zu S., 1855, mit Grundriss, der beweist, daß auch das Bild den Maßen nach in diesen dreieitig schliessenden Nebenchor passen würde; die Architektur des Hintergrundes war dazu bestimmt, völlig zu den einfachen romanischen Fenstern der beiden andern Polygonseiten zu passen. — Später in der Kirche zu Grenchen. Restaurirt 1867 von Eigner, nach starken Beschädigungen; das Bild hatte zur Scheibe für Bolzen gedient. Die beiden stehenden Heiligen trefflich hergestellt, der Madonnenkopf stark übermalt, sehr verweichlicht. Einige Retouchen am Körper des Kindes und an der rechten Seite seines Köpfchens, aber unbedeutend. Auch das zu roßige Roth am Unterkleide der Maria wohl kaum ganz echt.

Holzschnitt, nach großer Photographie, Zeitschrift für bildende Kunst, 1869, und „Holbein und seine Zeit“. — Kleiner bei Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte.

248.

THIRLESTINE HOUSE bei Cheltenham. Lord Northwick. (Wahrscheinlich Holbein.) John Fisher, Bischof von Rochester, in pelzbesetztem Kleide, in der Hand den Cardinalshut. Da Fisher diesen erst im Gefängnis erhielt, würde das zu einem Zweifel, ob er wirklich der Dargestellte sei, berechtigen.

Gemälde auf Holz.

Nicht gesehen. — Waagen (Treasures III, S. 210) rühmt die Individualisirung in ihrer seltenen Wahrheit und Energie, den warmen Ton und die außerordentliche Modellirung.

249.

TITTENHANGER, Hertfordshire. Countess of Caledon. Bildnis des Thomas Cromwell, in halber Figur, lebensgroß, seitwärts Briefschaften auf einem Tische. Ein Buch trägt die Adresse:

To our trusty and right welbeloued
Counsailer Thomas Crom
well Maister of our Jewelhowse.

Oben eine große Inschrift auf weißem Grunde, dem Inhalt nach wahrscheinlich später:

ET. BONVS. ET. PRVDENS. CHRISTI. REGISQVE MINISTER.
CONSTANS. VIR. PROMPTVS. PECTORE. FRONTE. MANV.
VIX. IN. AMICITIA. TALIS. VIX. NASCITVR. HEROS.
PLVS. PATRIE. FIDVS. PLVS. PIETATIS. AMANS.

Bd. I, S. 376.

Gemälde auf Holz, h. 0,76; br. 0,61.

Hat sehr gelitten, besonders im Kopf, grobe Uebermalung einen Sprung entlang.

Gestochen von W. Hollar, Parthey Nr. 1386, ohne Hollar's Namen; von Houbraken, in „The Heads of ill. Persons of Gr. Brit.“ 1747, nach einem Bilde bei E. Southwell Esq.; bei Lodge, 1821, von W. Holl; 1835 von S. Freeman, nach Bildern bei Sir Th. Clifford und Sir Th. Constable. — C's Kopf, nicht sehr treu, auch in der Herwologia Anglica.

250.

TURIN. Kgl. Gemäldegalerie.. (Nr. 386.) Bildniss des Erasmus, zu dreivierteln, mit dem offenen Buche. Grund braun.

Gemälde auf Holz, h. 0,23; br. 0,20.

Kleinere Replik des Bildes von 1530 in Parma, Nr. 240, aber gleichfalls von der Hand des Meisters. Dem Urtheil von Waagen und Mündler, welche dies Bild sehr bewunderten — „sammetweich und fest“ charakterisirte es Mündler in Burckhardt's Cicerone — muß ich beistimmen. Auch die Hände vorzüglich. Von W. Bode, Cicerone, 3. Aufl., mit Unrecht angezweifelt. — Etwas geputzt.

Stich von Ferreri im Galeriewerk.

251.

WIEN. Kais. Gemäldegalerie, zur Zeit im Belvedere. — (II. Stockw. Altd. u. niederl. Scheiben, Zimmer I, Nr. 83.) Bildniss des dreiunddreissigjährigen Derich Tybis aus Duisburg, deutschen Kaufmannes zu London. Halbe Figur, halblebensgroß, ganz von vorn, mit rasirtem Gesicht, eben im Begriff, einen Brief zu öffnen. Die Adresse des Briefes lautet:

Dem erfamen Deryck tybyf von Duyfburch alwyl Londen vff wi . . . dgyff mynem lesten Sun . . .“.

Das nicht ganz lesbare Wort könnte Wingoos oder Windgoos Alley, eine StraÙe hinter dem Stahlhofe, bedeuten, in welcher viele deutschen Kaufleute wohnten. — Auf einem zweiten Blatte:

„Da ich was 33 Jar alt was ich deryck tybis to London dyfer gestalt vnd hab dyfer gleichen den mark gesch(riben) mit myner eigener hant vnd was halbs mertzen 1533 per my Deryck tybis son duf . . .“.

Zwischen Vor- und Zunamen steht hier feine Hausmarke, die dann nochmals, zwischen den verkehrt gesehenen Initialen, auf dem Petschaft vorkommt, das zwischen allerlei Schreibgeräth vor ihm auf dem Tische liegt. — Grund grün, wohl ursprünglich blau. — Bd. I, S. 369.

Gemälde auf Holz, h. 0,47; br. 0,34.

Hat gelitten.

Photographie herausgegeben von Wawra.

252.

(Nr. 61.) Bildniss der Königin Jane Seymour; halbe Figur, schwach

lebensgroß, gegen links gewendet, in sehr reicher Tracht. Grund blau. Bd. I, S. 422 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,63; br. 0,47.

Der Hintergrund jetzt grau übergegangen.

Vielleicht das Bild, das C. v. Mander in Amsterdam gesehen. — War schon 1720 in der kaiserlichen Stallburg.

Zeichnung in Windsor Castle, Nr. 325.

Der Kopf im Jahre 1648 gestochen von W. Hollar, in einem kleinen Rund, nach einem Original der Arundel Sammlung; Parthey Nr. 1427. — Photographie Wawra.

253.

(Nr. 27.) Bildnis einer unbekannten jungen Frau in reicher Tracht, klein, in halber Figur. Blauer Grund, der dunkel geworden, schmale grüne Steineinfassung. Bd. I, S. 425.

Gemälde auf Holz, h. 0,21; br. 0,16.

Köflich erhalten. Photographie Wawra. — Radirt von W. Unger.

254.

(Nr. 85.) Bildnis eines jungen Mannes, offenbar bürgerlichen Standes, mit Buch und Handschuhen, eine runde Mütze mit kleiner Krämpe auf dem Haupte. Halbe Figur, halb lebensgroß. Bezeichnet: ANNO. DNI. 1541. ETATIS SVÆ 28. Bd. I, S. 473.

Gemälde auf Holz, h. 0,47; br. 0,34.

Photographie Wawra.

255.

(Nr. 62.) Bildnis des Arztes Dr. John Chamber, fast Profil, gegen rechts; halbe Figur, schwach lebensgroß. Auf dem grünen Grunde bezeichnet: AETATIS · SVE · 88. Bd. I, S. 477.

Gemälde auf Holz, h. 0,63; br. 0,47.

Auf der Rückseite der Namen des Dargestellten von späterer Hand.

Gestochen von W. Hollar, Parthey Nr. 1372, mit einer Inschrift, die nicht so auf dem Bilde steht: D. CHAMBERS Holbein pinxit
ANNO ÆTATIS SVÆ 88.

Einige Retouchen. Der Hintergrund, jetzt zu dunkel, ist übergegangen.

Photographie Braun.


256—257.

Am brafer Sammlung. Bußbilder eines Herrn und einer Dame in reicher englischer Tracht. Ersterer bärtig, rothgekleidet, mit

schwarzem Barett, auf seiner Brust die Initialen H und R in Goldstickerei. Im blauen Hintergrunde die Inschrift: ETATIS SVÆ 30. ANNO 1534; auf dem Hintergrunde des Gegenstückes: ETATIS SVÆ 27. ANNO 1534.

Zwei kleine, runde Gemälde, in gemeinschaftlichem Rahmen, auf Holz, 0,12 Durchm.

258.

Albertina, Kupferstich- und Handzeichnungen - Sammlung des Erzherzogs Albrecht. (Deutsche Schule 254.) Brustbild einer Frau in mittleren Jahren, mit Schleier und Perlenhalsband. Bezeichnet: 

Zeichnung in Silberstift auf grundirtem Papier, h. 0,185; br. 0,117.

Von A. von Zahn, Jahrbücher, V, S. 208, bezweifelt.

259.

(Deutsche Schule 263.) Kampf von Landsknechten, die Mittelgruppe der Zeichnung 63 in Basel gleich. Bd. I, S. 164. Bd. II, S. 56.

Federzeichnung, die Schatten schraffirt, nicht getuscht, h. 0,275; br. 0,960. Sammlung Sandrart's. — Lithographirt von Pilizotti. — Die Originalität nicht über jeden Zweifel erhaben.

260.

Graf Lanckoronski. (Wahrscheinlich Holbein.) Brustbild einer jungen Dame mit goldbesetzter Haube, in dunklem, rothgepufftem Kleide, ein Medaillon auf der Brust. Grund grün. Bezeichnet: ANNO · ETATIS · SVÆ · XVII. — Bd. I, S. 424.

Gemälde auf Holz, h. 0,285; br. 0,230.

Hat gelitten; Retouchen namentlich in der Unterpartie des Gesichts.

261.

Fräulein Gabriele Przibram, Parkring 18. Das eigene Bildnis des Künstlers, kleines Brustbild, mit rothem Wamms unter schwarzem Oberrock und mit schwarzem Barett, in der Rechten eine Nelke. Bezeichnet ANNO 1533. Bd. I, S. 370.

Gemälde auf Holz, rund, Durchmesser 0,125.

Sammlungen Jäger und später Gfell in Wien. — Hat sehr gelitten. — Zahlreiche Copien, z. B. eine in Hannover, kgl. Gemäldefammlung, auf der Rückseite den Namen Holbein, mit Tinte, und die Bezeichnung Anno 1532. Act. 34 enthaltend.

262.

Graf von Schönburg-Buchheim. Bildniß eines bartlosen jungen Mannes, halblebensgroß, in halber Figur. Auf einem Buche zur Seite das Monogramm · H · H · auf dem Deckel. Im Buche ein Zettel mit der Devise: *Veritas odium parit*. Auf dem Schnitt ein Wappen, das mit dem auf dem Bilde in Berlin, Nr. 116, übereinstimmt, und die Buchstaben HER WID. (?) Im blauen Hintergrunde:

ANNO · 1532 · AETATIS · SVAE · 29.

Bd. I, S. 369.

Gemälde auf Holz, h. 0,40; br. 0,31.

263.

WILTON HOUSE bei Salisbury. Earl of Pembroke. Kopf des Sir Thomas Cromwell, mit der späteren Inschrift: LORD CROMWELL HOLBEIN. Bd. I, S. 376.

Zeichnung in farbigen Stiften, leicht getuscht, auf röthlichem Papier.

Von den Gemälden, die dort Holbein zugeschrieben werden, rührt keins von ihm her; über die ihm ohne Grund zugeschriebene Architektur vgl. Bd. I, S. 446.

264.

WINDSOR CASTLE. Königin von England. Bildniß des Sir Henry Guildford, in halber Figur, lebensgroß. Hintergrund grüner Vorhang, Feigenlaub und blaue Luft. Auf einem angefügten Zettel die Inschrift:

Anno D. Mcccc xxvij:

Etatis · Suae · xlix:

Merkwürdige Hutagraffe: eine Uhr und verschiedene mechanische Werkzeuge schwarz auf Gold. Bd. I, S. 343 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,81; br. 0,66.

Der Kopf gestochen von W. Hollar im Jahre 1647, Parthey Nr. 1409; gestochen (klein) von Schiavonetti.

Photographirt unter den „Gems“ der Manchester Ausstellung.

Hat etwas gelitten, namentlich in den Händen. — Studie in Windsor, Nr. 282.

265.

Bildniß eines deutschen Goldschmiedes vom Stahlhofe zu London (vielleicht des Hans von Antwerpen, nur ist der Vorname unsicher); in halber Figur, dreiviertel lebensgroß, ganz von vorn. Mit dunklen Augen, braunem Haar und Bart, gegen links blickend. Schwarzes Wamms, dunkler Oberrock, wohl ursprünglich grün, und Barett.

Grosser Ring am Zeigefinger der Linken; Hintergrund eine graue Wand.
Auf der Adresse des Briefes, den er eben öffnen will:

Dem erfamen h
n anwerpen . . . lo . . . vpn
Stallhoff zv h

Auf einem zur Seite liegenden Zettel die Inschrift:

Anno dm. 1532 an. d. 26. Julii
Aetatis suae

Neben diesen Papieren eine Feder, Goldstücke, ein Petschaft mit einer Hausmarke, die einem W ähnlich sieht, auf der grünen Tischdecke.
Bd. I, S. 368.

Gemälde auf Holz, h. 0,60; br. 0,45.

Sammlung Karl's I. von England. Vgl. oben, II, S. 55. — Mit trübem Firnis.

266.

Bildnis des dreiundzwanzigjährigen Derich Born, halbe Figur, schwach lebensgrös, ganz von vorn, in schwarzem Anzug und Barett, auf eine Steinbrüstung gelehnt, Grund ursprünglich blau, jetzt dunkel, Feigenlaub auf beiden Seiten. An der Brüstung das Distichon:

DERICHVS SI VOCEM ADDAS IPSISSIMVS HIC SIT
HVNC DVBITES PICTOR FECERIT AN GENITOR.
DER. BORN ETATIS SVÆ 23 ANNO 1533.

Band I, S. 369 f.

Gemälde auf Holz, h. 0,59; br. 0,44.

Retouche längs eines Sprunges, der durch das Gesicht geht, sonst wohlerhalten.

267.

Bildnis des Thomas Howard, dritten Herzogs von Norfolk, halbe Figur, lebensgrös, ganz von vorn, in vornehmer Tracht und mit den Insignien seiner Würden. Bd. I, S. 471. Grüner Hintergrund, in welchem die übermalte Inschrift zum Vorschein kommt:

THOMAS. DVKE. OFF. NORFOLK. MARSHALL.
AND. TRESVRER OFF INGLONDE
THE LXVI. YERE OF HIS. AGE.

Gemälde auf Holz, h. 0,177; br. 0,56.

Arundel Sammlung. Dies Bild oder ein ähnliches 1732 in Holland verkauft, vgl. oben II, S. 57. Gestochen von Vorfterman; Holzschnitt in Westermann's Monats-

heften 1872 und in „Holbein und seine Zeit“ Bd. I, — trotz störender Risse und des Tränkens mit Oel gut erhalten. — Alte Copie in Arundel Castle.

268.

Miniaturen in der Bibliothek. Bildniß des fünfjährigen Henry Brandon, ältesten Sohnes des Herzogs von Suffolk, mit geneigtem Köpfchen und aufgelehntem Arm. Unter der Tischplatte die Inschrift:

ETATIS SVÆ · 5 · 6 · SEPDEM ANNO 1535.

Grund blau. Bd. I, S. 407.

Miniatur auf Kartenblättchen, klein, rund.

Gestochen, farbig, von Bartalozzi, in Chamberlaine's Imitations of orig. drawings by H.H.

269.

Bildniß des jüngeren Bruders Charles Brandon im Alter von drei Jahren. Auf einem Blättchen, das er vor sich hat, die Inschrift:

ANNO 1541 ETATIS SVÆ 3 10 MARCI.

Grund blau. Bd. I, S. 408.

Dsgl. — Stich ebenda.

270.

Bildniß der Lady Audley. Bd. I, S. 408.

Miniatur, klein, rund. — Zeichnung ebenfalls in Windsor, f. unten Nr. 342.

271.

Bildniß der Königin Katharina Howard; Augen und Haar braun; goldenes Leibchen mit Juwelen, Halsband mit Perlen, „spanish work“ an den Manchetten, reiches Häubchen mit Perlen und Gold; Grund blau. Bd. I, S. 472.

Miniatur, klein, rund.

Sammlungen Dr. Mead und Horace Walpole.

272.

Die Königin von Saba vor Salomon; figurenreiche Composition mit reichem Renaissance-Hintergrund. Im Hintergrunde folgende Inschriften vertheilt:

SIT DOMINVS DEVS TVVS BENEDICTVS CVI COMPLACVIT IN TE VT PONERET
TE SVPER THRONVM SVVM VT ESSES REX CONSTITVTVS DOMINO DEO TVO.

BEATI VIRI TVI ET BEATI SERVI TVI QVI ASSISTVNT CORAM TE OMNI TEM-
PORE ET AVDIVNT SAPIENTIAM TVAM.

VICISTI FAMAM VIRTVTIBVS TVIS.

Hintergrund blau, mit goldenen Sternen. Bd. I, S. 389.

Miniaturartig ausgeführte Zeichnung, grau in grau, mit leichten Farbenandeutungen und mattem Golde, h. 0,223; br. 0,182.

Arundel Sammlung.

Gestochen 1642 von W. Hollar, Parthey Nr. 74. — Radirt von De Burgo.

273—357.

Die Folge der Windsor - Zeichnungen, 85 Bildnissstudien, oft lebensgroß, aus Holbein's englischer Zeit. Die Namen, von etwas späterer Hand auf die Blätter gesetzt, sind nicht immer richtig. Von Holbein's Hand hie und da einige kurze handschriftliche Bemerkungen über Stoff des Anzugs und Farben. Bd. I, S. 333 ff.

273. 274. Sir Thomas More, zwei Köpfe; der eine, mit einem Schnurrbart, für das More'sche Familienbild; der andere für das 1527 gemalte Bildniss. Der erstere bezeichnet: „Tho: Moor Ld. Cancelour.“ Bd. I, S. 341.

275—280. Weitere Studien zum More'schen Familienbilde. Bd. I, S. 346—451.

Diese, ebenso wie Nr. 1, etwas größer als die meisten übrigen Blätter und auf ganz weißem Papier.

275. John More der Vater; bezeichnet „Iudge More Sr. Tho: More's Father.“

276. John More der Sohn; bezeichnet „John More Sr. Thomas Mores Son.“

277. Anna Grifacre, dessen Braut.

278. Elifabeth Dancy; falsch bezeichnet „The Lady Barkley.“

279. Cäcilia Heron.

280. Margaretha Clement; falsch bezeichnet „Mother Jack.“

Gestochen von Hollar, Parthey Nr. 1552.

281. Erzbischof Warham von Canterbury; bezeichnet „Waramus.“ Studie zu dem Gemälde in Lambeth House, Nr. 208, Bd. I, S. 341.

282. Sir Henry Guildford; bezeichnet „H.Guildeford.“ Studie zu dem Gemälde in Windsor Castle Nr. 264. Bd. I, S. 344.

283. John Fisher, Bischof von Rochester. Bd. I, S. 342. Bezeichnet „Il Epescopo di refester fu tagliato il capo lan 1535.“

284. „Th: Eliott knight.“ Bd. I, S. 346.
285. „The Lady Eliot.“ dsgl.
286. „Sir John Godsalue.“ Bd. I, S. 345. Halbfigur. Ganz in Aquarell ausgeführt. Vgl. Nr. 144.
287. „Colet.“ Falsche Bezeichnung, denn John Colet, Decan von St. Paul, starb bereits 1519. — Kleines Brustbild eines Geistlichen.
288. „Ormond,“ also angeblich der Earl of Ormond, Vater der Königin Anna Boleyn. Für diesen ist der Dargestellte zu jung, denn die Zeichnung rührt aus Holbein's späterer Zeit her.
289. 290. Zwei Köpfe des Sir Thomas Wyat, für das große Gemälde in Longford Castle, Nr. 215. Das eine Blatt bezeichnet „Tho: Wiatt knight,“ das andere: „Tho: Wiat k“. Bd. I, S. 373.
291. „Fitz Williams Earl of Southampton.“ Bd. I, S. 427.
292. „S. G. Carow Knight.“ Sir George Carew, ältester der drei kriegerischen Söhne des William Carew, zeichnete sich zu Lande und zur See aus, sank mit seinem Schiff 1545.
293. „Gawin Carow knight.“ Sir Gawin Carew, vierter Sohn des Sir Edmond Carew, Landedelmann, tauchte in der Zeit der Königin Elifabeth bei Hofe auf.
- Lodge führt ein Gemälde von Holbein, diesen darstellend, als im Besitz des Lord Clifford, King's Weston bei Bristol an.
294. „Tho: Strange knight“. Bd. I, S. 426.
295. Sir Thomas Wentworth; bezeichnet „Ld Wentworth“. Bd. I, S. 426.
296. Sir John Ruffel; bezeichnet „J. Ruffel Ld Privy Scale with one Eye“. Bd. I, S. 425. Studie zu dem Bilde in Woburn Abbey Nr. 358.
297. „Francis Ruffel E. of Bedford some time after“, als Knabe; von Holbein's Hand: „rot damast“ Bd. I, S. 425.
298. „Gage“, d. h. Sir John Gage, Captain of Calais, später Mitglied des geheimen Rathes, gest. 1557, 77 Jahr alt. Junger Mann mit Spitzbart und tief in die Stirn gedrücktem Barett.
299. Sir Nicholas Poyns der Vater, bezeichnet „N. Poines knight“. Bd. I, S. 409.
300. Sir Nich. Poyns der Sohn, ebenso bezeichnet, Bd. I, S. 409.
301. John Poyns aus Essex, bezeichnet „John Poines“. Bd. I, S. 409.
302. „Philipp Hobbie knight“. Bd. I, S. 426.
303. „Thomas Parrie“ dsgl.
304. Sir Richard Southwell, bezeichnet „Southwell knight“. Auf dem Hintergrunde: ANNO ETATIS SVÆ 33. Quer geschrieben, von Holbein's Hand: „Die augenn ein wenig gilbett“. Bd. I, S. 409, II. S. 125. Studie für das Bild in Florenz.
305. Edward Clinton; bezeichnet „Clinton“ Bd. I, S. 426.

306. „William Scherinton“. Dsgl.
 307. „Charles Winkfield knight“. Dsgl.
 308. „Reskemeer a Cornish Gent“. Studie zu dem Bilde in Hampton Court Nr. 162. Bd. I, S. 375.
 309. „S. George of Cornwall“ Studie zu dem Bilde in Frankfurt a. M. Nr. 150. Bd. I, S. 425.
 310. „Edward Stanley Earl of Darbey“. Bd. I, S. 426.
 311. „Nicholas Borbonius Poeta“. Bd. I, S. 405.
 312. Henry Howard Earl of Surrey, der Dichter; irrthümlich bezeichnet: „Tho: Howard E: of Surrey“. Bd. I, S. 471.
 313. Derfelbe, bezeichnet „Surrey“. Dsgl.
 314. Derfelbe, als ganz junger Mensch, irrthümlich bezeichnet „Thomas Earl of Surry“. Dsgl.

Gestochen, klein, in Umrifs, von S. Harding nach Copie im Besitz von H. Walpole.

315. „Brooke Ld. Cobham“. Bd. I, S. 473.
 316. „William Par Marquis of Northampton“. Bd. I, S. 473. Von Holbein's Hand: „borpor felbet“ — „wif fatin“. — „wif felben“.
 317. „Phil. Melanchton“. Irrige Benennung; ein junger Gelehrter, fast Profil, ohne Aehnlichkeit mit Melanchthon.
 318. Sir Richard Rich; bezeichnet „Rich. Ld. Chancelor“ Bd. I, S. 425.
 319. „The Lady Rich,“ Studium zu dem Porträt in Buildwas Park, Nr. 128. — Dsgl.
 320. „The Lord Vaux.“ Von Holbein's Hand: „rot“ — „filber“ — „W. famm“ u. f. w. Bd. I, S. 425.

Gestochen, klein, von Schiavonetti, nach einer Copie im Besitz von H. Walpole.

321. „The Lady Vaux,“ Gegenstück, Studie zu den Bildern in Prag und Hamptoncourt, Nr. 243, 163. Bd. I, S. 425.
 322. „The Lord Vaux.“ Die Aehnlichkeit mit Nr. 320 nicht ganz schlagend.
 323. „Anna Bollein Queen,“ irrige Bezeichnung. Eine Dame mit starkem Kinn und herabhängender Unterlippe, auf der Rückseite ein Wappen.
 324. Herzogin Marie von Richmond. Bezeichnet „The Lady of Richmond.“ Verschiedene R als Verzierung an ihrem Kleide, einmal ein M. Von Holbein's Hand: „famet“ — „schwartz felbet,“ unten Entwurf zu einem Baret. Bd. I, S. 424.

Hat gelitten.

325. „Jane Seymour Queen,“ Studium zu dem Bilde in Wien, Nr. 252. Bd. I, S. 422.

326. „Edward Prince,“ Studie zu dem Bilde in Hannover, Nr. 165. Bd. I, S. 461.
327. Derselbe einige Jahre später, bezeichnet „Edward Prince of Wales.“ Bd. I, S. 462.
328. „Edward VI,“ irrige Bezeichnung; ein zehn bis zwölf Jahre alter Knabe.
329. „Queen Cath. Howard,“ falsche Benennung, Bd. I, S. 472.
330. „The Lady Surry,“ ganz von vorn. Von Holbein's Hand: „rofa silber b. .“ u. f. w. Bd. I, S. 471.
331. „The Lady Mary after Queen,“ die Aehnlichkeit mit ihren späteren Bildnissen nicht schlagend, wenig ausgeführt.
332. „The Lady Marchionefs of Dorset.“ Bd. I, S. 424.
333. „Lady Henegham.“ Dsgl.
334. „The Dutches of Suffolk.“ Von Holbein's Hand: „Damaft.“ Bd. I, S. 408.
335. „The Lady Hobbei. Bd. I, S. 424.
336. „The Lady Lister.“ Dsgl.
337. „The Lady Ratclif.“ Von Holbein's Hand: „Damaft black.“ Dsgl.
338. „The Lady Parker.“ Dsgl.
339. „The Lady Meutas.“ Dsgl.
340. „The Lady Monteagle.“ Dsgl.
341. „The Lady Borow.“
342. „The Lady Audley,“ von Holbein's Hand: „Sanct“ — „ret damaft“. Bd. I, S. 408. — Vgl. das Miniaturbild Nr. 270.
343. „The Lady Buts.“ Studium zu dem Bilde bei Mr. W. H. Pole Carew, London, Nr. 205; Bd. I, S. 477.

Gestochen 1649 von Hollar, Parthey Nr. 1553.

344. Mrs. Souch; bezeichnet „M. Souch“; von Holbein's Hand: „black felbenn.“
345. Unbekannter junger Mann mit Vollbart und dunklem Haar, faßt von vorn, mit Barett.

Gestochen von W. Hollar im Jahre 1649, Parthey Nr. 1547.

346. Jüngling im Federhut, mit spitzer gerader Nase, faßt Profil.
347. Jüngling im Barett, mit Schnurrbart und Backenbart. Bart und Haar sorgsam mit der Feder gezeichnet.
348. Junger Mann mit kleinem Barett, in halber Figur, von vorn.
349. Unbekannter Mann mit blondem Vollbart und Barett, gegen rechts blickend.
350. Dame, von vorn, mit Schleierhaube.
351. Junge Dame mit kleinem Hütchen.

—352. Junge Dame, der Lady Lister etwas ähnlich. Von Holbein's Hand die Bemerkung: „Samm“ . . . und zwei minder lesbare Notizen.

—353. Dame mit rundem Hut und einer Haube unter demselben.

—354. Blonde junge Dame mit glattem Haar, Hütchen, Medaillon, sehr fein angedeuteter Stickerei am Kragen und geistreichem Gesicht.

—355. Dame in halber Figur mit großer Haube. Von Holbein's Hand „atlas“ u. f. w.

—356. Unbekannte junge Frau mit blonden Haaren und blauen Augen, in kleinem Mützchen.

—357. Unbekannte Dame mit kleinem rundem Hütchen, irrig bezeichnet: „Ann of Cleve“. Eine etwas kleinere, an den Umrissen ausgeschnittene, nicht ursprünglich zur Sammlung gehörige Zeichnung. Die Ähnlichkeit der jungen Dame im Hut mit Anna von Cleve ist vorhanden, doch nicht ganz überzeugend, so daß Mr. Wornum's Annahme: es sei vielleicht Anna's Schwester Amalie, die Holbein, nach Wotton's Bericht, gezeichnet hatte, viel für sich hat. Vgl. Bd. I, S. 463.

Sammlung Dr. Meade, dann Mr. Chetwynd, von dessen Testamentsvollstrecker Mr. Benjamin Way der königl. Sammlung überreicht.

85 Zeichnungen in Kreide, meist getuschelt, sogar leicht colorirt. Einige Umriffe oft von der Hand des Künstlers selbst stärker nachgezogen. Auf weißem oder röthlichen Papier, in Folio.

Sammlungen König Edward's VI. (?), Karl's I., des Earl of Pembroke, des Earl of Arundel.

Farbig publicirt von Chamberlaine, *Imitations of Original Drawings by Hans Holbein u. f. w.* London 1792. Stiche von Bartolozzi. Nur fünf Blatt, Bilder von bereits vorkommenden Persönlichkeiten (Nr. 274, 290, 312, 322, 356) fehlen. Dagegen sind beigegeben die beiden Miniaturbilder der Brandons und zwei für Holbein und seine Frau ausgegebene Aquarelle, die weder diese vorstellen, noch auch von Holbein herrühren, der auch das aus H und B gebildete Monogramm, welches hier vorkommt, nicht geführt hat. Sie gehörten nicht ursprünglich zur Sammlung, sondern wurden der Königin Karoline durch Sir Robert Walpole verehrt. — Die kleinere Ausgabe dieses Werkes, London 1812, ist sehr ungenügend. Umrissstiche von R. Dalton, 36 Blatt, ungenügend, in dem Werke: „Court of Henry the Eighth etc. from original drawings by H. Holb. in the collection of his Majesty. London, W. Richardson 1792.“ Die Blätter jetzt photographisch publicirt vom South Kensington Museum.

358.

WOBURN ABBEY. Duke of Bedford. (Wahrscheinlich Holbein.) Bildniß des Sir John Russell. Bd. I, S. 425.

Gemälde auf Holz. — Nicht gesehen — Studium in Windsor Castle, Nr. 296.

Bei Lodge, *Heads of ill. pers.*, Ausgabe von 1821, gestochen von W. Bond, Ausgabe von 1835 gestochen von Robinson.

(Wahrscheinlich Copie nach Holbein.) Bildniß der Königin Jane Seymour; vgl. Wien, 252.

Gestochen bei E. Lodge, *Heads of ill. personages*, Ausgabe von 1821, von W. Bond, Ausgabe von 1835 von H. Robinson.

359.

ZÜRICH. Stadtbibliothek. Die Tischplatte mit der Darstellung des Niemand, des Krämers mit dem Affen, sowie von Jagden, Fischfang, Turnier und Schmaus. Bezeichnet mit dem Monogramm und dem Namen HANS HO . . . Gemalt um 1515 für Hans Ber in Basel. Bd. I, S. 110 ff.

Gemälde auf Holz.

Im Jahre 1871 von Prof. S. Vögelin jun. nach langer Vergeffenheit wieder aufgefunden. In vielen Partien durch Abreiben sehr beschädigt. Hergestellt in der k. k. Restaurirschule zu Wien.

Untergegangene oder verschollene Werke.

360.

Die Wandbilder des Hertenstein'schen Hauses in Luzern, um 1517, zerstört 1824. Band I, S. 138 ff. An der Façade allegorische Figuren, Frieße mit Kampf von Kindern u. drgl., Wappen. — Die Söhne nach dem Leichnam des Vaters schießend. — Antiker Triumphzug, frei nach Mantegna. — Scenen aus der griechischen und römischen Geschichte: Der Schulmeister von Falerii, Leäna vor den Richtern; Mucius Scaevola; Tod der Lucretia; Marcus Curtius. — Zahlreiche Wandbilder im Innern, (bei welchen in den modernen Copien der Holbein'sche Charakter minder kenntlich ist). Capelle: Erscheinung der vierzehn Nothhelfer; die Stifterfamilie vor mehreren Heiligen; eine Proceßion. — Saal: Jagdszenen; der Jungbrunnen. — In anderen Zimmern: Kriegsszenen, Ornamente u. drgl.

Ein erhaltenes Fragment vgl. oben, 216; die Skizze zur Leäna 103. — Nachbildungen in aquarellirten Zeichnungen zu Luzern, Bürgerbibliothek und Familie Knörr. Nach diesen ist eine Uebersicht der Façade auf Veranlassung von E. His für die Holbein-Ausstellung, 1871, photographirt worden.

361.

Façadenmalerei des Hauses zum Tanz. Bauerntanz, genrehafte und mythologische Figuren, Marcus Curtius u. f. w. Bd. I, S. 149 f.

Fragment einer Originalzeichnung vgl. oben 118; Theil eines früheren Entwurfes 94. — Durchzeichnungen des Ganzen in Basel, Mappe U II.

362.

Wandmalereien des Grofs-Rathfaales in Basel, gemalt 1521—1522 und 1530. Hauptbilder: Tod des Charondas; Blendung des Zaleukos; Curius Dentatus; Sapor und Valerian; Rehabeam; Samuel und Saul.

Zwischenbilder: Christus; König David; Gerechtigkeit; Weisheit; Mäsigung; Harpocrates; Anacharis; Ezechias. Vgl. Bd. I, S. 151—160, 359 ff. (Hier ist S. 158 Z. 22 von oben „staminibus“ statt flaminibus zu lesen.)

Fragmente vgl. oben 21, Originalzeichnungen zu drei Compositionen 47, 64, 65. — Durchzeichnungen mehrerer Originalentwürfe zu Basel, unter Glas und in Band U II. — Moderne Copien von Hieronymus Hefs nach den 1817 aufgedeckten Resten in dem Museum zu Basel und dem zu Weimar.

363.

Flügelbilder des Abendmahls in Basel, vgl. oben 16 und Bd. I, S. 166, mit den fehlenden Apostelfiguren.

Zwei Gemälde auf Holz.

364.

Bildnis des Buchdruckers Johannes Oporinus, mit getreuer Wiedergabe seiner Handschrift. Vgl. Bd. II, S. 43.

Gemälde.

365. 366.

Brustbilder des Erasmus und des Johannes Frobenius als Gegenstücke. Bd. I, S. 289.

Zahlreiche Copien, z. B. in Hampton Court, mitarchitektonischen Hintergründen von Steenwyck. — Brustbild des Froben in Basel (Nr. 34 Holbeinfal) gleichfalls Copie. — Beide gestochen in Schwarzkunst von W. Vaillant, Weffely Nr. 38, 41. — Der Froben in Basel gestochen in Mechel's „Oeuvre de Holbein“. Holzschnitt in „Holbein und seine Zeit“.

367.

Familienbild des Thomas Morus, gemalt 1528. Bd. I, S. 346 ff.

Großes Bild in Leimfarben auf Leinwand.

Zu C. van Mander's Zeit bei A. de Loo in London. Originalskizze in Basel vgl. oben 35; Studienköpfe in Windsor, 275—280. — Mehrere ältere Copien in England vgl. S. 350 Anm.

368.

Die Triumphzüge des Reichthums und der Armuth, für die Gildhalle des Stahlhofes in London. Bd. I, S. 380 ff.

Große Bilder in Leimfarben auf Leinwand.

Sammlung des Prinzen Heinrich von Wales 1606, Sammlungen Karl's I (?), dann des Earl of Arundel. — Noch gegen 1670 in Paris.

Originalzeichnung zum Triumphe des Reichthums vgl. oben 233, Paris; Durchzeichnung im Britisch Museum. — Beide Compositionen, der Triumph der Armuth aber nur zur Hälfte, in niederländischen Nachbildungen (von Vorsterman?) bei Lady Eastlake, London. — Beide in Copien von John de Bifchop, Ende des 17. Jahrhunderts, London, British Museum, king's Library, Screen I, 18, 19.

Der Triumph des Reichthums gestochen 1561 in Antwerpen. Beide gestochen in Chr. v. Mechel's „Oeuvre de Holbein“, nach Zeichnungen von F. Zuccari (1574). — Die Handzeichnung 233 in Holzschnitt in Charles Blanc, *vie des peintres*, und in „Holbein und seine Zeit“. — Gruppe des Triumphes der Armuth gestochen in E. Förster, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. II.

369.

Heinrich VIII. und Jane Seymour; hinter ihnen die Eltern des Ersteren, Heinrich VII. und Elifabeth von York. Hintergrund Renaissance-Architektur. Wandbild im Schlosse Whitehall, 1537 ausgeführt, 1698 durch Brand zerstört. Bd. I, S. 418 ff.

Carton der Hälfte links vgl. oben 167. = Copie des Ganzen, von Remigius van Leemput unter Karl II. gemalt, zu Hampton Court, diese gestochen von G. Vertue.

370.

Bruftbild des Henry Howard, Earl of Surrey. Bd. I, S. 471.

Gestochen von Hollar, Parthey Nr. 1509, von G. Vertue, 1747, oval.

371.

Bildniss Holbein's von 1543, vgl. unten die Bildnisse der Maler aus der Familie Holbein.

Anhang.

Notizen über einige Stiche von Wenzel Hollar nach Holbein, deren Originale nicht nachweisbar sind.

Parthey Nr. 67, 71—73. Vier kleine biblische Darstellungen, Juda und Thamar, David und Goliath, David vor Saul, der Uriasbrief, Bd. I, S. 437. — Verwandt: Parthey 180, büßende Magdalena; oval, Bd. I, S. 438.

P. Nr. 109. Kreuzabnahme, gest. 1640. Holbein's Urheberschaft nicht sicher, aber deutsche Arbeit, wohl Handzeichnung.

P. 116—131. Satirische Passion, Bd. I, S. 395 ff.

P. 176. Die heilige Barbara, gest. 1647 nach Original, wohl Zeichnung, in der Arundel Sammlung.

P. 1342. Anna Boleyn, schwerlich nach Holbein. Vgl. oben Bd. II, S. 19, Anm. 2.

P. 1371. Thomas Chaloner. Bez. „Aet. s. 28. A. 1548. H. Holb. pinxit.“ Die Jahrzahl beweist, daß das Original nicht von Holbein sein kann. Sehr selten. Nicht gesehen.

Parthey 1387. Sir Anthony Denny, „Anno 1541 .ÆTATIS SVÆ 29. Nach einem Bilde zu Longford Castle, das wohl nicht von Holbein ist.

P. Nr. 1410a. Cornelius Gyger, Maler, Zürich. Gest. 1647 nach Original der Arundel-Sammlung.

P. 1411. „Hans von Zürich Golttschmidt. Hans Holbein 1532“, gest. 1647 nach Original der Arundel-Sammlung. Bd. I, S. 369.

P. 1415. Angeblich Maria die Katholische. Gest. 1647 nach Original der Arundel-Sammlung. — Vielleicht nach der Windsor-Zeichnung Nr. 331.

P. 1543. Unbekannter junger Mann in Baret, Brustbild, gest. 1646.

P. 1544. Bärtiger Mann in Baret, gest. 1646, nach Original der Arundel-Sammlung. — Schwerlich nach Holbein.

P. 1545. Junge Frau, gegen rechts blickend, die Hände zusammengelegt. Arundel-Sammlung.

P. 1546. Angeblich die Herzogin von Suffolk, gest. 1646, nach Original der Arundel-Sammlung.

P. 1548. Bärtiger Mann mit Gliederkette, bez. „H. Holbein incidit in lignum“, soll wohl heißen: nach einem Schnitzwerk. Gest. 1647, Arundel-Sammlung. — Schwerlich nach Holbein.

P. 1549. Junge Dame, ganz von vorn, fälschlich Katharina von Aragon genannt. Gest. 1647, Arundel-Sammlung.

P. 1550. Junge Frau in einer Perlenhaube, gest. 1647, Gegenstück von 1543.

P. 1551. Junger Mann in flacher gelappter Mütze. Gest. 1648.

P. 1554. Bärtiger Alter, angeblich der Herzog von Suffolk, gest. 1649.

P. 2596—2599. Theile eines verzierten Dolches, gest. 1644; Bügel und Obertheil einer Degenscheide, gest. 1645; Untertheil einer Dolchscheide; Theile eines Degengriffes, bez. „H. Holbein delineavit olim pro Eduardo Principe Filio Henrici Octavi Regis Angliae“ u. f. w., gest. 1642. — Sämmtlich Arundel-Sammlung. — Bd. I, S. 441.

P. 2626—2636 Gefäße. 2626 Deckel eines Gefäßes mit der Figur der Mäßigkeit, gest. 1649. — P. 2627 Fuß eines Bechers, gest. 1645, bez. „H. Holbein delineavit pro Henrico 8, Rege Angliae“ u. f. w. — 2628 Fuß eines Bechers. — 2629, 2630 flache Schalen mit Fuß, gest. 1646, Arundel-Sammlung. — 2631 Reiches Gefäß, gest. 1642, Arundel-Sammlung. — 2632 Reiches Gefäß, oben Neptun, gest. 1646, Arundel-Sammlung. — 2633, 2634. Reicher Pokal; verzierte Deckelkanne; gest. 1645, Arundel-Sammlung. — 2635. Reiche Deckelkanne. — 2636. Dsgl. gest. 1645. — Bd. I, S. 441 f.

IV. Bildnisse der Maler aus der Familie Holbein.

A. Hans Holbein der Aeltere.

1. Auf feinem Gemälde „Die Basilika des heiligen Paulus“ in Augsburg, Nr. 8; gegen 1504, mit seinen beiden Söhnen Ambrosius und Hans. Vgl. Bd. I, S. 61 (mit Abbildung).

2. Zeichnung von seiner Hand, in der Sammlung des Herzogs von Aumale, von 1515. Nr. 277. Bd. I, S. 61, 66, 94; Holzschnitt S. 41. Bd. II, S. 89.

3. Hiernach der Kopf eines Bettlers auf dem Bilde der heil. Elisabeth in München, Nr. 255. Bd. I, S. 94.

4. Aehnlicher Kopf auf einer Zeichnung in Donaueschingen, Nr. 195. Bd. II, S. 80.

B. Sigmund Holbein.

Zwei Bildnißzeichnungen von der Hand H. Holbein's d. Aelt., Berlin, Nr. 108, und London, Nr. 235, Bd. I, S. 66, Stich bei Sandrart. — Holzschnitt S. 78. — Photographie in der Publication der Berliner Zeichnungen bei Soldan, Nürnberg.

C. Ambrosius Holbein.

1. Als Knabe, auf der Darstellung A, 1 (Nr. 8.)

2. Mit seinem Bruder Hans, auf einer Bildnißzeichnung von der Hand des Vaters, in Berlin, Nr. 107. Bd. I, S. 66. Photographie als Titelblatt und in der Publication bei Soldan.

D. Hans Holbein der Jüngere.

1. Als Kind, auf der Darstellung A, 1 (Nr. 8.)

2. Im Alter von 14 Jahren, Auf dem Blatte C, 2 (Nr. 107.)

3. Als junger Mann, bartlos. Farbige Zeichnung in Basel, vom Anfang der 1520er Jahre, Nr. 43. Bd. I, S. 185, Holzschnitt S. I.

4. (Wahrscheinlich.) Als jüngerer Mann, mit dem Vollbart, gegen Mitte der zwanziger Jahre. Als Schildhalter auf dem Wappen des Todes, dem Schlußblatt der Todesbilder. Bd. I, S. 278.

5. (Vielleicht.) Aus gleicher Zeit, ähnlich, auf dem Entwurf, der Façade des Hauses zum Tanz in Berlin, Nr. 118.

6. (Vielleicht.) Kupferstich bei Sandrart, dessen Treue keineswegs zuverlässig ist, der aber eine gewisse Aehnlichkeit mit den beiden eben genannten Darstellungen zeigt. Vgl. Teutsche Akademie, II. Theil, III. Buch, zu S. 248.

7. Brustbild von 1533, bartlos, wie man damals in England ging, bei Fräulein Prziham in Wien, Nr. 261. Bd. I, S. 370.

8. Bildniß aus Holbein's letztem Lebensjahre, mit kurzem Vollbart, Zeichnung in Florenz, Nr. 149. Bd. I, S. 477.

9. Gemälde, welche mit dieser Zeichnung zusammenhängen, Nr. 371. Sie zeigten den Künstler, den Pinsel in der rechten Hand, mit kleinem schwarzem Käppchen, und hatten die Form eines kleinen runden Medaillons.

Heute ist kein Original nachweisbar. C. van Mander kannte zwei Exemplare, die er für Originale hielt, in Amsterdam (vgl. Bd. I, S. 476). Sandrart, der etwa 1639—1645

in Amsterdam war¹⁾, schenkte dem dortigen Kunstsammler Le Blon ein sehr kunstvoll in ein kleines Rund gemaltes Bildniß des Meisters, das mochte eins der beiden vorigen sein. Im Jahre 1647 wurde ein solches von Hollar (Parthey Nr. 1418) nach einem Original in der Arundelsammlung radirt, das wohl auch eins der von Mander genannten Porträte war. Wahrscheinlich ebenfalls nach dem Bilde bei Arundel, aus dessen Sammlung er auch sonst Gemälde gestochen, und älter als Hollar's Arbeit, ist Vorsterman's Stich. Dieser zeigt am äusseren Rande die Umschrift: „IOANNES HOLBEINVS PICTOR REGIS MAGNÆ BRITANNIÆ SVI CÆCVLI CELEBERRIMVS ANNO 1543 ÆTAT: 45.“ Der Stich von W. Hollar zeigt die Ueberschrift HANNS HOLBEIN und auf dem Hintergrunde selbst, zu beiden Seiten des Kopfes, die Bezeichnung:

HH
Æ 45 AN^o 1543

Notizen Walpole's lehren, daß jenes Bild der Arundel-Sammlung in Oel gemalt und 1543 datirt war, ferner, daß hier der Maler den Stift in der Rechten hielt²⁾. Daher müssen beide Stiche, welche die Richtung gegen rechts (vom Beschauer) haben, gegenseitig sein, denn bei Vorsterman hält Holbein den Stift in der Linken. Hollar liefs die zeichnende Hand lieber ganz fort.

Solche Gemälde, welche dieselbe Richtung, wie die Stiche zeigen, sind daher erst nach den Stichen angefertigt; nur Gemälde von entgegengesetzter Richtung können Copien nach dem Original sein. Zu letzteren gehört das hübsche kleine runde Miniaturbild in der Sammlung des Herzogs von Buccleuch, London (0,027 Durchmesser), dessen Bezeichnung fast gänzlich mit derjenigen des Hollar'schen Stiches übereinstimmt:

H H
AN. 1543 ETATIS SVE 45

Die letzte Ziffer der Altersangabe ist freilich etwas undeutlich geworden.

Neuerdings ist ein andres kleines Rundbild mit derselben Darstellung aufgetaucht, dem Freiherrn von Stackelberg auf Schloß Fähna bei Riga angehörig. Vgl. Bd. I, S. 101. Auf Holz, verticaler Durchmesser 0,12, horizontaler Durchmesser, 0,115. Auf dem grünlich-blauen Grunde die in der Jahrzahl in der letzten Ziffer abweichende Inschrift:

H H
AN · 1542 · ÆTA · 45

Da die Inschrift übermalt ist, läßt sich nicht constatiren, ob diese Jahrzahl ursprünglich ebenso lautete.

Ich habe das Gemälde, das kürzlich zur Restauration nach Düsseldorf geschickt wurde, nicht selbst gesehen. Das Urtheil eines für Holbein so competenten Kunstforschers wie Dr. E. His lautet, in einem an mich gerichteten Briefe, folgendermaßen: „In den einzelnen Gesichtszügen, besonders Nase und Mund, zeigt es bedeutende Abweichungen von Hollar's Stich; sie sind feiner und besser modellirt. An ein Original ist indeß nicht zu denken.

1) Fechner, im Archiv für die zeichnenden Künste. XII. S. 210.

2) Ausgabe von Wornum S. 93: In the Arundelian collection (says Richard Symons) was a head of Holbein, in oil, by himself, most sweet, dated 1543. — P. 14: There is a tradition that he painted with his left hand, like the Roman knight, Turpilus, but this is contradicted by one of his own portraits that was in the Arundelian collection, and

came to Lord Stafford, in which he holds his pencil in the right hand. — Wäre Vorsterman's Stich nicht jünger als Mander's Buch, so wäre anzunehmen, Mander habe von dorthin seine Angabe geschöpft, daß Holbein mit der linken Hand gemalt habe. Vielleicht hat ihm der Umstand, daß in einer großen Zahl Holbein'scher Gemälde das Licht von rechts her einfällt, zu dieser Behauptung Veranlassung gegeben.

Die Arbeit entbehrt der unnachahmlichen Feinheit, welche man an Holbein gewohnt ist, und wenn man auch vieles auf Rechnung der mehrfachen Restaurierungen resp. Uebermalungen setzen muß, so ist doch z. B. der Bart in einer Weise behandelt, die weder von einem Meister ersten Ranges noch am allerwenigsten von Holbein zeugt". — Vgl. K. Wörmann, Ztschr. f. bild. Kunst, X, S. 315.

Fernere Stiche desselben Porträts:

Von G. Batt. Cecchi, Copie nach W. Hollar, in rechteckigem Format. Der Künstler hält ein Blatt in der Rechten.

Von R. Gaymond. Gegenseitige Copie nach Hollar.

Von And. Stockius. Offenbar dasselbe Gesicht, aber sehr vergrößert.

Der Stich in der Baseler Ausgabe des Lobes der Narrheit von 1676. Ihm liegt ein ganz untergeordnetes Gemälde aus dem Museum Fesch, jetzt unter dem Ausschluß der Baseler Sammlung, zu Grunde, das nur eine Copie des Hollar'schen Stiches ist. Vgl. Bd. II, S. 49: „Eandem habet pin.“ u. f. w.

Der Stich in der Sammlung von Künstlerbildnissen des Heinrich Hondius (um 1610). Der Maler, in halber Figur, ein Barett auf dem Kopf, hält in der Rechten den Stift und demonstriert in etwas absichtsvoller Weise mit der Linken. Links an der Wand eine Palette und darunter die Verlegeradresse des Hondius. Im Hintergrunde eine StraÙe und in dieser die Episode der Aebtissin aus der Folge der Todesbilder. Unterschrift;

IOANNES HOLBENVS BASILENSIS.

Egregius pictor magno qui gratus Erasmo

His quantum accrevit laus, Basilea, tua!

Divisus nostro te suscipit orbe Britannus

Holbene, orbe uno laus tua non capitur.

Dies Porträt ist ziemlich willkürlich zurechtgemacht nach dem Porträt von 1543 oder einer Reproduction desselben. Vgl. über die Sammlung des Hondius: Archiv f. d. zeichn. Künste II, S. 34 und über dieses Porträt W. Schmidt in den Jahrbüchern f. K.-W. IV, S. 227.

Stich von R. Lochon, ohne Hände, Copie des vorigen.

Stich mit der Adresse: Dav. Herliberger excudit Tiguri, 1748, Copie nach Lochon.

V. Holzschnittwerk Hans Holbein's des Jüngeren.

Nr. 1—170 Größere Folgen.

1—91.

(Passavant, Peintre-graveur, III, S. 359, Nr. 1.) Die Bilder des Alten Testaments. Folge von 91 Blatt, größtentheils von Hans Lützelburger geschnitten, manche Holzschnitte aber von geringerer Hand und erst nach Lützelburger's Tode (1526) ausgeführt. Bd. I, S. 192, 194, 224—236.

1) Sündenfall.

2) Arche Noah. Genesis VII.

3) Thurmbau zu Babel. Genesis XI.

4) Die drei Männer vor Abraham.

Genesis XVIII.

5) Opfer Abrahams. Genesis XXII.

- 6) Ifaak Jacob segnend. Genesis XXVII.
- 7) Verkauf Josephs. Gen. XXXVII.
- 8) Pharao's Traum. Genesis XLI.
- 9) Jakob, Ephraim und Manasse segnend. Genesis XLVIII.
- 10) Jakobs Begräbnis. Exodi I.
- 11) Moses vor dem Dornbusch. Exodi III.
- 12) Moses und Aaron vor Pharao. Exodi V.
- 13) Pharao's Untergang im rothen Meer. Exodi XIV. u. XV.
- 14) Mannalese. Exodi XVI.
- 15) Moses auf Sinai. Exodi XIX.
- 16) Tempelgeräthe. Exodi XXV.
- 17) Moses mit den Gesetzestafeln vor Gott kniend. Exodi XXXIV.
- 18) Moses Gottes Vorschriften über Brandopfer empfangend. Levitici I.
- 19) Moses Gottes Befehl der Priesterweihe empfangend. Levitici VIII.
- 20) Aaron's Söhne vom Feuer verzehrt. Levitici X.
- 21) Vorschriften Gottes über Ernte und Weinlese. Levitici XIX.
- 22) Moses und Aaron das Volk zählend. Numeri I.
- 23) Das Lager der Stämme. Numeri II.
- 24) Untergang der Rotte Korah. Numeri XVI.
- 25) Aufrichtung d. ehernen Schlange. Numeri XXI.
- 26) Moses den Tod der medianitischen Weiber und Knaben anordnend. Numeri XXXI.
- 27) Moses das Volk an seine Erlebnisse erinnernd. Deuter. I.
- 28) Moses das Volk ermahnend. Deuter. IV.
- 29) Moses die Priester unterweisend. Deuter. XVIII.
- 30) Josua über den Leichen der Könige stehend. Josue XII.
- 31) Verstümmelung des Adoni Bezeck. Judicum I.
- 32) Boas und Ruth. Ruth II.
- 33) Hanna und Elkana. I. Regum (d. h. I. Samuel) I.
- 34) Salbung Sauls. I. Regum X.
- 35) Goliath u. David. I. Regum XVII.
- 36) David die Botschaft von Ceila's Belagerung durch die Philister empfangend. I. Regum XXIII.
- 37) David Saul's Tod erfahrend. II. Regum (2. Samuel) I.
- 38) Siege David's. II. Regum VIII.
- 39) David den Urias ausfendend. II. Regum XI.
- 40) Nathan vor David. II. Regum XII.
- 41) Das Weib von Thecu Abfalons Begnadigung erwirkend. II. Regum XIV.
- 42) Amasa's Ermordung. II. Reg. XX.
- 43) Abisag bei David. III. Regum (I. Könige) I.
- 44) Hiram's Bote vor Salomo. III. Regum V.
- 45) Ahia's Tod. III. Regum XIV.
- 46) Des Elias Opfer von himmlischem Feuer verzehrt. III. Regum XVIII.
- 47) Befrafung der Knaben, die Elifa verspotten. IV. Regum (2 Könige) II.
- 48) Athalia. IV. Regum XI.
- 49) Heidnifches Opfer des Achaz. IV. Regum XVI.
- 50) Josias dem Volke das Gesetz lesend. IV. Regum XXIII.
- 51) Wiederholung der Genealogie. I. Paralip. (I. Chronika) I.
- 52) Saul's Haupt von den Philistern in ihren Tempel gebracht. I. Paralip. X.

- | | |
|---|--|
| <p>53) Musik der Leviten an der Bundeslade. I. Paralip. XVI. (17.)</p> <p>54) Salomo um Weisheit betend. II. Paralip. (2. Chronika) I.</p> <p>55) Salomo das Volk segnend. II. Paralip. VI.</p> <p>56) Sefac die Tempelschätze raubend. II. Paralip. XII.</p> <p>57) Niederlage des Sennacherib. II. Paralip. XXXII.</p> <p>58) Rückkehr der Juden aus der Gefangenschaft. I. Esdrae I.</p> <p>59) Nehemia's Gebet. II. Esdrae (Nehemia) I.</p> <p>60) Passahfeier durch Josias. III. Esdrae I. (Apokryph. Auch 2. Chronika 35.)</p> <p>61) Erblindung des Tobias. Tobiae I. u. II.</p> <p>62) Hiob . Job. I. (Hiob 2.)</p> <p>63) Hiob . Job. XV.</p> <p>64) Hiob . Job. XXXVIII u. XLII.</p> <p>65) Esther dem Throne des Königs nahend. Esther I. u. II. (Esther 5)</p> <p>66) Judith's Auszug. Judith X.</p> <p>67) Judith mit dem Haupte des Holofernes. Judith XIII.</p> <p>68) David Psalmen schreibend. Pf. I.</p> <p>69) Der Thor. Psalm. I. II.</p> <p>70) Christus zur Rechten des Vaters. Psalm CIX.</p> <p>71) Das Liebespaar. Canticor. I.</p> <p>72) Jesaias über Jerusalem weinend. Ifaiae I.</p> <p>73) Jesaias Gottes Glorie schauend. Isaiae VI.</p> | <p>74) Hiskia's Horoskop. Ifaiae XXXVIII.</p> <p>75) Vision des Ezechiel. Ezech. I.</p> <p>76) Vision der Tempelpforte. Ezech. XL.</p> <p>77) Der Altar. Ezech. XLIII.</p> <p>78) Die Flüsse um den Tempel und die Theilung der Stämme. Ezech. XLVII.</p> <p>79) Die Männer im Feuerofen. Danielis IV. (Apokryph.)</p> <p>80) Daniel's Gesicht der vier Thiere. Danielis VII.</p> <p>81) Der Engel dem Daniel den Kampf zwischen dem Widder und dem Bock deutend. Danielis VIII.</p> <p>82) Genealogie von Alexander's Nachfolgern. Danielis XI.</p> <p>83) Daniel und Sufanna. Danielis XIII. (Apokryph.)</p> <p>84) Daniel in der Löwengrube. Danielis XIV. (Apokryph.)</p> <p>85) Hosea und sein Weib. Osee I.</p> <p>86) Joel. Joelis I.</p> <p>87) Amos lehrend. Amos I.</p> <p>88) Jonas auf Ninive's Untergang harrend. Jonae I. II. u. III.</p> <p>89) Habacuc den Schnittern ihr Mahl bringend. Habacuc I. (Eigentlich aus den Apokryphen).</p> <p>90) Sacharja. Zachariae I.</p> <p>91) Die Erscheinung kämpfender Reitercharen über Jerusalem. II. Machab. V.</p> |
|---|--|

Jedes Blatt h. 0,06; br. 0,08.

Probedrucke.

Nur Ein vollständiges Exemplar ist bekannt, im Baseler Museum, einseitig bedruckte Blätter. — In Basel ausserdem noch ein früherer Zustand von Nr. 39, dem Urias-Brief, mit schlecht geschnittenem Hintergrunde, welcher das Innere des Gemaches darstellt. — Amerbach'sches Verzeichniß: „David cum Uria ex Holbeini Bibliacis. Appictum est hic velum“. — Unicum.

Befondere Ausgaben.

a) (1538). „Historiarum ueteris Instrumenti Icones ad uiuum expressae. Una cum breui sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione. Lugduni, sub scuto Coloniensi. M. D. XXXVIII“. — In fine: „Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres. M. D. XXXVIII“. Klein 4^o.

Am Anfange die vier ersten Holzschnitte aus den Todesbildern (92—95), hierauf Nr. 2—39, 41—71, 73—91. Ueber jedem Blatte die Angabe des Capitels der Bibel, wie oben in unserm Verzeichniss, und eine kurze lateinische Inhaltsangabe der Darstellungen. Die französischen Verse der späteren Ausgaben fehlen in dieser (wie im Gegensatze zu Maßmann bemerkt sei). Sehr selten. (Sotzmann, in der Einleitung zu Bürkner's Copien, führt eine Ausgabe von 1537 an. Wahrscheinlich nur ein Irrthum, da jede Quellenangabe für dies unbekannte Factum fehlt).

b) (1539). „Historiarum veteris testamenti icones ad viuum expressae. Una cum breui, sed quoad fieri potuit, dilucida, earundem et Latina et Gallica expositione. Lugduni, sub scuto Coloniensi. M. D. XXXIX.“ In fine: „Lugduni, Melchior et Gaspar Trechsel fratres excudebant.“ Klein 4^o. Mit lateinischem Briefe des F. Frellon an den Leser, einem lateinischen Gedichte von Nicolaus Bourbon, das Holbein als den Meister feiert, und einer französischen Epistel von Gilles Corrozet. Die vier ersten Blätter der Todesbilder, 92—95, die Bibelbilder 2—91. Unter jedem Bilde französische Verse von Gilles Corrozet, am Schlusse ein kurzes Gedicht von demselben.

c) (1543). „Historiarum Veteris Testamenti icones ad viuum expressae. Lugduni, sub scuto Coloniensi, apud Joannem et Franciscum Frellonios fratres M. D. XLIII.“ Gleicher Wortlaut in fine. Diese Ausgabe wird im Amerbach'schen Inventar citirt: „Historia veteris testamenti. Joh. Holb. Lugduni apud Frellonios. 1543.“ Inhalt und Anordnung wie vorhin.

d) (dsogl.) Spanische Ausgabe. „Retratos a tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por on muy primo y sotil artifice En Lion de Francia. So el escudo de Colonia. Año. 1543“. Klein 4^o. Vorrede, Corrozet's Gedicht und die Verse unter den Bildern spanisch, die Erklärung über denselben lateinisch. Die Bilder wie vorhin, nur das 54 fehlt und 55 doppelt erscheint. Sehr selten (ein Exemplar in der königlichen Bibliothek zu Berlin, aus der Bibliothek des Grafen Steph. Mejan).

e und f (1547).

e) „Icones || historiae Veteris || Testamenti
ad viuum expressae extremaque diligentia emenda-
tiores factae, Gallicis in expositione homoeo-
teleutis ac versuum ordinibus (qui prius
turbati ac impares) suo nu-
mero restitutis.

Lugduni, apud Joannem Frellonium 1547“.

Wie die Ausgaben b und c, aber auf dem vorletzten Blatte Bilder der vier Evangelisten, die nicht von Holbein herrühren. Kl. 4^o, die Bilder wie vorhin.

Die zweite Ausgabe desselben Jahres unterscheidet sich von dieser durch andere Abtheilung der Zeilen im Titel:

f) Icones || historiae Veteris || Testamenti
ad viuum expressae extremaque diligentia emendatiores
factae. Gallicis in expositione homoeoteleutis
ac versuum ordinibus (qui prius
turbati ac impares, suo
numero restitutis.

Außerdem mehrere Varianten im Text, so bei den Verfen zu dem Holzschnitt Nr. 72. Sie beginnen bei e:

Du peuple Juif grandz pechez et vices
Pleur et lamente Isaïe le prophete
Puis Dieu (par luy) de ce peuple rejeste . . .

und bei f:

Plourant, lamente Isaïe prophete
Du peuple Juif les grand pechez et vices
Puis Dieu (par luy) de ce peuple rejeste . . .

Brunet, der im Manuel du libraire 5. édit., III, Sp. 253, von dieser zweiten Ausgabe Kunde gibt, vermuthet, doch ohne Begründung und ohne Wahrscheinlichkeit, dafs sie von Clichés gedruckt sei.

g) (1549). Spanische Ausgabe, Titel wie bei d, bis auf die Jahrzahl, in fine: „Lugduni Excudebat Joannes Frellonius 1549“. Klein 4^o. Die Bilder wie vorhin.

h) (dsgl.) Englische Ausgabe. „The Images of the old Testament, lately expressed, set forth in Ynglishe and Frenche with a playn and brief exposition. Printed at Lyons by John Frellon, the yere of our Lord God. 1549.“ Klein 4^o. Die Bilder wie vorhin. Ziemlich selten.

Bücher, in welchen die Holzschnitte vorkommen:

i) (1538). „Biblia Vtriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem“ . . . etc. Mit dem Zeichen der Trechfel. „Lugduni apud Hugonem a porta M. D. XXXVIII“. Fol. Hier auch das seltene Blatt 1, aber auch Nr. 1 der Todesbilder. — In fine: „Excudebant Melchior et Gaspard Trechsel fratres 1538.“

k) (1544). „Biblia Sacrosancta Testamenti veteris et noui, iuxta vulgatam quam dicunt editionem“ . . . etc. „Lugduni apud Hugonem et haeredes Aemonis a Porta. 1544“. — In fine: „Lugduni excudebant Joannes et Franciscus Frellonii fratres“. — Fol. — Ohne Nr. 1, mit andern Holzschnitten gemischt. .

l) (1551) „Biblia sacrosancta Veteris et Noui Testamenti iuxta Diui Hieronymi vulgatae editionem. Lugduni apud Joannem Frellonium. M. D. LI.“ — Enthält wieder das Blatt Nr. 1, Sündenfall. Auch hier die Holbein'schen Holzschnitte mit andern gemischt.

Ausführlicheres bei Maßmann, Literatur der Todtentänze, Leipzig T. O. Weigel 1840, S. 62—67. Hier werden S. 68—74 auch die Nachschnitte mitgetheilt, auf deren Aufzählung wir verzichten. Schon Froschauer's Bibel, Zürich 1531, enthält 50 Nachschnitte, 31 derselben gegenseitig; unter ihnen auch die seltene Composition Nr. 1, Sündenfall. Gute Copien auch in der „Biblia“ etc. „Antwerpiae H. Ex officina Joannis Steelsii 1542“, fol. — Beeinflusst von Holbein, an dessen Motive er sich manchmal anlehnt, ohne ihn je zu copiren, ist auch Hans Sebald Beham in seinen Bibelholzschnitten, die zuerst in 4. 1533, dann in folio in der bei H. Egenolph in Frankfurt a. M. gedruckten deutschen Bibel von 1534 herauskamen.

Nr. 4 und 5 copirt von W. Hollar (Parthey Nr. 60, Nr. 33). — Neuere Copien: „Icones Vet. Test. London, William Pickering“. 1830, von John und Mary Byfield. — „Holbein's dance of Death . . . also Holbein's Bible cuts“ (90 Blatt), . . . „with introductions by Th. F. Dibdin, London 1858“. — Eine Auswahl von 50 Blatt in trefflichen Copien: „Hans Holbein's altes Testament . . . Herausgegeben von Hugo Bürkner. Mit einer Einleitung von D. F. Sotzmann, Leipzig, 1858“. — Einige Clichés in „Holbein und seine Zeit“. — Copien einzelner Blätter ferner in Dibdin, Decamerone I, Jackson a Treatise on Wood Engraving, Wornum, Life of Holbein u. f. w. — Eine Copie des seltenen Blattes Nr. 1 in Rud. Weigel's Holzschnittwerk.

92—149.

(P. 2.) Die Bilder des Todes, eine Folge zuerst von 40, zuletzt von 58 Blatt. Die Blätter 92—131 grofsentheils von Hans Lützelburger geschnitten. Bd. I, S. 192 ff., 258—283.

Uebersicht ihrer Anordnung in den verschiedenen Drucken und Ausgaben.

I. II. Probedrucke.

I.	II.
92. (1.) Die schöpfung aller ding.	92. (1.) Die schöpfung aller ding.
93. (2.) Adam Eua im Paradiss.	93. (2.) Adam Eua im Paradiss.
94. (3.) Vsstribung Ade Eue.	94. (3.) Vsstribung Ade Eue.
95. (4.) Adam bawgt die erden.	95. (4.) Adam bawgt die erden.
96. (5.) Der Bapft.	96. (5.) Der bapft.
97. (6.) Der Cardinal.	97. (6.) Der Cardinal.
98. (7.) Der Bischoff.	98. (7.) Der Bischoff.
99. (8.) Der Thumherr.	99. (8.) Der Thumherr.
100. (9.) Der Apt.	100. (9.) Der Apt.
101. (10.) Der Pfarrherr.	101. (10.) (Pfarrer fehlt.)
102. (11.) Der Predicant.	102. (11.) Der Predicant.
103. (12.) Der Münch.	103. (12.) Der Munch.
104. (13.) Der Artzet.	104. (13.) Der Artzet.
105. (14.) Der Keyser.	105. (14.) Der Keyser.
106. (15.) Der König.	106. (15.) Der König.
107. (16.) Der Hertzog.	107. (16.) Der Hertzog.
108. (17.) Der Richter.	108. (17.) Der Richter.
109. (18.) Der Fürspräch.	109. (18.) (Fürsprech) vorhanden, doch die Ueberschrift fehlt.
110. (19.) Der Groff.	110. (19.) Der Groff.
111. (20.) Der Ritter.	111. (20.) Der Ritter.
112. (21.) Der Edelman.	112. (21.) Der Edelmann.
113. (22.) Der Ratssherr.	113. (22.) (Rathsherr) vorh., doch Titel fehlt.
114. (23.) Der Rychman.	132. (23.) Der Sternensecher.
115. (24.) Der Kauffman.	114. (24.) (Reicher. { fehlen.)
116. (25.) Der Krämer.	115. (25.) (Kaufmann {
117. (26.) Der Schiffman.	116. (26.) (Krämer) vorh., doch Titel fehlt.
118. (27.) Der Ackerman.	117. (27.) (Schiffer, fehlt.)
119. (28.) Der Altman.	118. (28.) (Ackermann) vorh., doch
120. (29.) Die Keyserinn.	119. (29.) (Altmann (Titel fehlt.)
121. (30.) Die Königin.	
122. (31.) Die Hertzoginn.	
123. (32.) Die Greffinn.	
124. (33.) Die Edelfracw.	

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 125. (34.) Die Aptissinn. | 120. (30.) Die Keyserin. |
| 126. (35.) Die Nunne. | 121. (31.) Die Künigin. |
| 127. (36.) Dass Altweyb. | 122. (32.) Die Hertzogin, |
| 128. (37.) Dass Jung kint. | 123. (33.) Die Greffin. |
| 129. (38.) Gebeyn aller menschen. | 124. (34.) Die Edelfraw. |
| 130. (39.) Dass Jüngst gericht. | 125. (35.) Die Aptiffin. |
| 131. (40.) Die Wapen dess Thotss. | 126. (36.) Die Nunn. |
| | 127. (37.) (Altweib. { fehlen.) |
| | 128. (38.) (Kind { |
| | 129. (39.) Gebein aller menschen. |
| | 130. (40.) Das letzt Urteyl Gottes. |
| | 131. (41.) Gedenck das end. |

III. IV. V. Ausgaben aus Lyon.

III. 1538—1545.

- | | |
|---|--------------------------------|
| 92. (1.) (Erschaffung Evas). | 102. (21.) (Prädicant). |
| 93. (2.) (Sündenfall). | 101. (22.) (Pfarrer). |
| 94. (3.) (Vertreibung aus dem Paradiese). | 103. (23.) (Mönch). |
| 95. (4.) (Adam baut die Erde). | 126. (24.) (Nonne). |
| 129. (5.) (Gebein aller Menschen). | 127. (25.) (Alt Weib). |
| 96. (6.) (Papst). | 104. (26.) (Arzt). |
| 105. (7.) (Kaifer). | 132. (27.) (Sternenfeher). |
| 106. (8.) (König). | 114. (28.) (Reicher). |
| 97. (9.) (Cardinal). | 115. (29.) (Kaufmann). |
| 120. (10.) (Kaiferin). | 117. (30.) (Schiffer). |
| 121. (11.) (Königin). | 111. (31.) (Ritter). |
| 98. (12.) (Bischof). | 110. (32.) (Graf). |
| 107. (13.) (Herzog). | 119. (33.) (Altmann). |
| 100. (14.) (Abt). | 123. (34.) (Gräfin). |
| 125. (15.) (Aebtiffin). | 124. (35.) (Edelfrau). |
| 112. (16.) (Edelmann). | 122. (36.) (Herzogin). |
| 99. (17.) (Domherr). | 116. (37.) (Krämer). |
| 108. (18.) (Richter). | 118. (38.) (Ackermann). |
| 109. (19.) (Fürsprech). | 128. (39.) (Kind). |
| 113. (20.) (Rathsherr). | 130. (40.) (Jüngstes Gericht). |
| | 131. (41.) (Wappen des Todes). |


IV. 1545—1562.

- | | |
|--------------------------|----------------------|
| (1—39) wie III. | 135. (42.) (Säufer). |
| 133. (40.) (Kriegsmann). | 136. (43.) (Narr). |
| 134. (41.) (Spieler). | 137. (44.) (Räuber). |

- | | |
|--------------------------|----------------------------------|
| 138. (45.) (Der Blinde). | 141—144. (48—51.) Kindergruppen. |
| 139. (46.) (Der Kärner). | 130. (52.) (Jüngstes Gericht). |
| 140. (47.) (Der Sieche). | 131. (53.) (Wappen des Todes). |

V. 1562.

- | | |
|----------------------------|--------------------------------------|
| (1—44) wie IV. | 149. (58.) (Musizierende Kinder.) |
| 145. (45.) (Kindergruppe.) | (Dies letzte Blatt ist einige Seiten |
| 146. (46.) (Junge Gattin). | später zwischen Vorrede und |
| 7. (47.) (Junger Gatte). | Text der beigegebenen Schrift |
| 148. (48.) (Kindergruppe.) | „La Medecine de l'Ame“ ein- |
| (49—57) wie IV, 45—53. | geschoben.) |

Das Blatt der Herzogin (Nr. 122) bezeichnet mit Lützelburger's Monogram 

Jedes Blatt h. 0,065; br. 0,050.

Probedrucke.

• I. 40 Blatt mit Ueberschriften in deutscher Sprache und in liegenden Italiques, die Blätter einseitig bedruckt. Die unter I. gegebene Reihenfolge ist diejenige des gebundenen Exemplars im Kupferstichcabinet der National-Bibliothek zu Paris. Das Exemplar des Berliner Kupferstichcabinet (aus der v. Nagler'schen Sammlung) wich, nach den alten handschriftlichen Zahlen auf der Rückseite, nur darin ab, daß Richter und Fürsprech (Paris 17, 18) erst nach dem Rathsherrn (Paris 22) kamen.¹⁾ Vollständige Exemplare ausserdem: Basel, Museum. (Im Amerb. Verzeichniss: „Saltatio siue chorea mortis a mundi creatione sumpto initio H. H.“ Karlsruhe, Großherzogl. Kupferstichcabinet (bei dem Mönch ist hier die Ueberschrift abgerissen), und London, British Museum, aus der Ottley'schen Sammlung. Bei diesen dreien ist die ursprüngliche Reihenfolge nicht festzustellen.²⁾ Ein sechstes Exemplar, nicht ganz vollständig, Wien, Albertina. 39 Bl. (es fehlt der Prädicant). — Unvollständige Exemplare: Dresden, Kupferstichcabinet der Königin Marie. 30 Bl. aus der Sammlung des Rathsherrn Peter Vischer in Basel; Berlin, Kupferstichcabinet, 12 Bl. — Oxford, Bodleian Library, 7 Bl.

II. Folge von 41 Blatt, um den Sternenseher vermehrt. Die Ueberschriften zum Theil abweichend, in aufrecht stehender gothischer Schrift. Unvollständiges Exemplar im Kupferstichcabinet zu Paris, 35 Blatt; bei fünf fehlen ausserdem die Titel. Zuerst genannt von Ambroise Firmin Didot (Essai u. s. w. p. 66 ff.). — Die Abdrücke sind ebenfalls trefflich, daß aber diese Ausgabe (gegen Didot's Ansicht) später als die vorige ist, beweist das

1) Hiernach die von Maßmann gegebene Reihenfolge (Lit. d. Todtentänze S. 9) zu berichtigen.

2) Ein Irrthum steht bei Passavant S. 366, 367. Hier wird angegeben, das Exemplar des Brit. Museums habe, statt der deutschen Titel, deutsche Verfe unter den Bildern, und

es wird sogar ein solcher Vers mitgetheilt. Dies ist nur ein Mißverständnis der betreffenden Stellen von Ottley, History of engraving upon copper and in wood, London 1816, S. 762 und von J. Jackson. A Treatise on wood engraving, S. 400.

Vorkommen des Sternensehers, sowie die Ueberschrift „Gedenck das end“ (statt „die wapen defts tho(f)s“), was schon mit der Bibelstelle bei den späteren Ausgaben „Memorare novissima“ etc. stimmt. —

III.—V. Befondere Ausgaben.

III. a) (1538). 41 Bl. „Les simulachres & historiees faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginees. A Lyon, soubz lescu de Coloigne. M. D. XXXVIII.“ — In fine: „Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres. 1538.“ — Widmung an die Aebtiffin Johanne de Touszele. Ueber jedem Bilde lateinische Bibelstellen, darunter französische Quatrains. Keine Ueberschriften. Klein 4^o.

III. b) (1542). „Les simulachres et historiees faces de la Mort, contenant la medecine de lame utile et necessaire non seulement aux malades mais a tous ceux qui sont en bonne sante et disposition corporelle“ etc. etc. (Es werden noch andere Beigaben aufgezählt). „A Lyon, A lescu de Coloigne, chez Jan et François Frellon, freres. 1542.“ — 8^o.

III. c) (1542). *Imagines de morte et epigrammata e Gallico idiomate in Latinum translata. His accesserunt medicina animi*“ . . . etc. etc. (Dieselben Beigaben wie in Ausgabe b, aber lateinisch). „Lugduni sub scuto Coloniensi, apud Joannem et Franciscum Frellonios fratres, 1542.“ 8^o.

III. d) (1545). *Imagines mortis. His accesserunt Epigrammata e Gallico idiomate a Georgio Aemylio in latinum translata. Ad haec: Medicina animi*“ . . . etc. etc. Mit einem Emblem der Frellon: einem Schild mit einem Seekrebs, der einen Schmetterling mit den Scheeren faßt, Unterschrift MATURA. „Lugduni Excudebant Joannes et Franciscus Frellonii fratres, 1545.“ — 8^o. Auf der Rückseite des Titels die Inhaltsangabe der Beigaben, sonst der Ausgabe c. gleich. In dieser Ausgabe hat das erste Blatt (Nr. 92), die Schöpfung, zuerst den senkrecht durchgehenden Rifs.

IV. e) (1545). „*Imagines mortis*“ . . . etc. (wie bei d), „Lugduni sub scuto coloniensi 1545.“ — Hier bereits sind die 12 Holzschnitte 133—144 beigelegt.

IV. f) (1547). *Imagines mortis. Duodecim imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus praeter epigrammata e gallicis a Georgio Aemylio in latinum versa, cumulate. Quae his addita sunt, sequens pagina. commonstrabit*“ Emblem der Frellon. „Lugduni sub scuto Coloniensi. 1547.“ — In fine: „Lugduni, Excudebant Ioannes et Franciscus Frellonii fratres. 1547.“ 8^o.

IV. g) (1547). „*Icones mortis*“ . . . etc. (Fortsetzung des Titels und Adresse in fine wie bei f). 1547. 8^o.

IV. h) (1547). „*Les Images de la mort, auxquelles sont adioustees douze figures. Davantage la medecine de lame*“ . . . etc. — Marke der Frellon. — „A Lyon à l'escu de Cologne, chez Jehan Frellon. 1547.“ — 8^o.

IV. i) (1549). „*Simolachri, historie e figure de la morte. La medicina de l'anima*“ . . . etc. etc. „*Aiuntovi di nuovo molte figure mai piu stampate*“ . . . Marke der Frellon. — „In Lyone appresso Giovan Frellone, M. D. XLIX.“ — 8^o.

IV. k) (1554). *Icones mortis duodecim imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus praeter epigrammata e gallicis a Georgio Aemylio in latinum versa cumulate* . . . Basileae 1554.“ — 8^o.

V. l) (1562). *Les images de la mort. Auxquelles sont adioustees dixsept figures. Davantage la medecine de lame*“ . . . etc. etc. Marke der Frellon. — „A Lyon par Jehan Frellon 1562.“ — In fine: „A Lyon par Symphorien Barbier“. — 8^o. Im Ganzen 58 Holzschnitte, 145—149 sind hinzugekommen. — Sehr selten.

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

Neue Drucke einzelner erhaltener Originalstöcke (96, 104, 108, 117, 120, 122, 131, 132, 133) in Langlois, *Danses des morts*, Bd. II.

Wichtigere ältere Holzschnittcopien:

Venedig; „Simolachri, historie, e figure de la morte“ . . . etc. Venedig, „appresso Vincenzo Valgris al segno d'Erasmus, 1545“. 8^o. Die 41 Blatt der Ausgabe von 1538—1545. — Wieder abgedruckt in einer Ausgabe von 1546 mit lateinischem Titel, dann in „Discorsi morali del sig. Fabio Glisenti contra il dispiacer del morire“ etc. Venetia 1609. 4^o. Hier sind die Teufel bei der Darstellung des Papstes herausgeschnitten.

Köln: „Imagines mortis“ . . . etc. „Coloniae apud haeredes Arnoldi Birckmanni 1555“. 8^o. Nach der Lyoner und Baseler Ausgabe unter IV, 53 Bilder enthaltend, gegenseitig. Auf der Darstellung des Papstes ist der Teufel fortgelassen. Zahlreiche spätere Ausgaben, 1557, 1566, 1567, 1573.

In den Kupferstichcopien mit der Adresse „Eberh: Kieser excudit 1617“ sind Aldegrever's Todesbilder und die Holbein'schen Erfindungen auf 60 Blatt vereinigt.

Genaueres über Copien bei Mafsmann, *Literatur der Todtentänze*, Leipzig 1840.

Alte Copien in Zeichnungen und Gemälden:

Wandbilder im bischöflichen Palaste zu Chur. Treffliche Copien nach Holzschnitten aus der ältesten Folge von 40 Blatt, sowie nach Dürer's Stich „Ritter, Tod und Teufel.“ 36 Szenen, häufig je zwei und zwei in Eine Composition vereinigt.

Runde Copien im Kupferstichcabinet zu Berlin, getuschte Federzeichnungen, 23 Stück, im Durchmesser 0,125. Ueber dem Kaiser die Jahrzahl 1527. Enthalten folgende schon in den Probedrucken vorkommende Nummern: 94, 96, 98, 99, 102, 105, 106, 107, 108, 110, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131.

Die angeblichen Originalzeichnungen, in der Sammlung des verstorbenen Herrn Ambroise Firmin Didot in Paris, 44 Blätter etwas größeren Formats, sind ungleiche, zum Theil geistvolle Copien späterer Zeit, nach den Holzschnitten gemacht, was schon das Vorkommen von Lützelburger's Monogramm auf dem Blatt der Herzogin beweist. Manche Abweichungen kommen vor; dem Narren ist eine Kindergruppe beigegeben. Sie waren früher im Besitze des Malers Jan Bockhorst gen. Langhen Jan und kamen dann in das berühmte Cabinet Crozat zu Paris. Bei dessen Versteigerung (1771) erwarb sie der Geheimrath Fleischmann zu Straßburg, dann Fürst Gallizin, der sie dem Chr. v. Mechel zum Stechen ließ. Vgl. dessen *Oeuvre de Holbein*, Basel 1780—1792. — Dafs sie früher in der Arundel'schen Sammlung in England gewesen, läfst sich nicht nachweisen, und dafs W. Hollar's Stiche (Folge von 30 Blatt und zwei Einzelblätter, Parthey Nr. 233—264; Brunet V. S. 258) ebenfalls nach ihnen gemacht seien, hat schon Hegner (S. 323) widerlegt. Mariette, der die Zeichnungen im Katalog Crozat für Holbein ausgab, spricht an einer andern Stelle von ihnen als Arbeit des Bockhorst (*Abecedario*). — Es ist überflüssig, nach Originalzeichnungen zu suchen; diese befanden sich auf den Holzstöcken selbst.

Bemerkenswerthe neuere Copien.

„Hans Holbein's Todtentanz, in 53 . . . lithographirten Blättern, herausgegeben von J. Schlotthauer . . . München, 1832“, kl. 8^o. 53 Darstellungen.

„The dance of death . . . with a dissertation . . . by Francis Douce;“ 49 Holzschnittcopien von Bonner. London, W. Pickering, 1833. 8^o.

Neue photolithographische Publication der Holbein-Society, London.

Neue Copien einzelner Blätter in Dibdin, bibliogr. *Decamerone*, Jackson, treatise, R. Weigel's Holzschnittwerk, Wornum, *Life of Holbein*, Auerbach's Volkskalender 1866, Woltmann, *Holbein und seine Zeit*. — Photographien von vier Blatt der Probedrucke in

Woltmann, Holbein-Album, Berlin, G. Schauer. — Copien der 1562 neu hinzugekommenen Bilder Nr. 146, 147, Gatte und Gattin, in R. Weigel's Kunstkatalog, IV, Nr. 20256.

150—170.

(Pass. 149.) 21 Bilder zur Offenbarung Johannis. Der Formschnitt höchst ungleich, in einigen Fällen an Lützelburger erinnernd, in manchen Fällen sehr roh. Bd. I, S. 218 ff.

- 150. (1.) Berufung des Johannes, Cap. 1.
- 151. (2.) Der Herr auf dem Stuhl, Cap. 4.
- 152. (3.) Die vier Reiter, Cap. 6.
- 153. (4.) Die Seelen der Erschlagenen vor dem Altar, Cap. 6.
- 154. (5.) Niederfallen der Sterne, Cap. 6.
- 155. (6.) Die vier Engel den Winden Halt gebietend, Cap. 7.
- 156. (7.) Niederfallen des Sternes beim Posaunen des zweiten Engels, Cap. 8.
- 157. (8.) Der Stern in den Brunnen des Abgrunds fallend, Cap. 9.
- 158. (9.) Die vier Würengel, Cap. 9.
- 159. (10.) Johannes das Buch verschlingend, Cap. 10.
- 160. (11.) Johannes den inneren Chor des Tempels messend; das aus dem Abgrund aufgestiegene Thier. Cap. 11. Völlig roh geschnitten.
- 161. (12.) Die Jungfrau dem Drachen entrückt, Cap. 12.
- 162. (13.) Die Verehrung der beiden Thiere, Cap. 13.
- 163. (14.) Babels Fall, Cap. 14.
- 164. (15.) Der Herr mit der Sichel, Cap. 14.
- 165. (16.) Ausgießen der Schalen des Zornes, Cap. 16.
- 166. (17.) Die babylonische Hure auf dem Thiere sitzend, Cap. 17.
- 167. (18.) Die Könige und Kaufleute klagen um Babel's Sturz, Cap. 18.
- 168. (19.) Sturz des Thieres. Kampf der zwei Heere am Himmel, Cap. 19.
- 169. (20.) Der Engel, welcher Satan in den Abgrund verschleift, Cap. 20.
- 170. (21.) Johannes, dem der Engel das neue Jerusalem zeigt, Cap. 21.

Jedes Blatt h. o,124; br. o,075.

Vollständig in Thom. Wolff's Neuem Testament, 1523, 4^o, und in Adam Petri's N. Testament, 1523, fol. (Panzer, Annalen, II, S. 135 Nr. 1621, S. 134 Nr. 1617). Später in Tyndale's New Testament, London 1536, 4^o.

Copien, dem H. Brosamer zugeschrieben, Frankfurt a. M. 1551, 8^o. — Vergrößerte Nachbildungen: „Das New Testament“ . . . Dresden, Wolfgang Stökel 1527. — Verkleinerte Nachbildungen: „Das New Testament . . . durch L. Emser 1511“ . . . Leipzig 1529.

171—196. Religiöse Gegenstände.

Bafeler Zeit.

171.

(Pass. 7.) Die Erschaffung der Eva „Creatio hominis in medio elementorum et coelorum H. H.“ (Amerbach'sches Verzeichniss.) Trefflich geschnitten, in Lützelburgers Art. Bd. I, S. 221 f.

H. und B. o,14.

„Das Alte Testament deutsch“ u. f. w. Basel, A. Petri 1524, „im Christmon des MD xxiii. jars“. fol. (Panzer, Annalen II, S. 130 Nr. 1607, 1608.) — Auf der ersten Seite des Textes.

172—175.

(Nicht in Pass.) Abraham vor den drei Engeln. — Die Israeliten das Osterlamm speisend. — Nadab und Abihu vom Feuer verzehrt. Bd. I, S. 221.

Jedes h. o,08, br. o,127.

Bileam auf der Eselin, welcher der Engel erscheint. Bd. I, S. 221.

H. o,082; br. o,13.

Aus Petri's Altem Testament, 1524, wie Nr. 171).

176—183.

(Pass. 9—16.) Acht kleine Holzschnitte auf einem Blatt. In Amerbach's Verzeichniss ungenau beschrieben: „Magi, Pentecoste, Magdalena, Benedictus, Veronica, Antonius, Sixtus puto Pontifex, Eucharistiae prestitutio. H. H. puto.“

176. Anbetung der Könige.

177. Ausgießung des heiligen Geistes.

178. Heilige Barbara.

179. St. Bernhard vor der Madonna, von einem Strahl ihrer Milch benetzt.

180. Veronica.

181. St. Antonius.

182. Messe des heil. Gregor.

183. Austheilung des Abendmahls durch einen Priester.

Jedes h. o,057; br. o,044.

Bafeler Museum, Probedrucke.

184—191.

Pass. 17—24.) Acht Holzschnitte aus dem Buche: „Das Gantz Neww Testament recht gründlich teutsch . . . Gedruckt durch Adam Petri zu

Basel. An. M. D. xxij. 8^o. (Panzer Annalen II, S. 134 Nr. 1618.) — Bd. I, S. 216. — Der Schnitt vortrefflich, dem Hans Lützelburger verwandt.

Nr. 184—187. (P. 17—20.) Die Evangelisten mit ihren Attributen.

H. 0,082; br. 0,066. Später verwendet zum Engl. Neuen Testament, gedruckt durch Grafton und Whitchurch.

Marcus und Lucas facsimilirt in Ames und Dibdin, Typograph. Antiquities vol. I.

Nr. 188. (P. 21.) Ausgießung des heiligen Geistes.

H. 0,08; br. 0,066.

Nr. 189. (P. 22.) Saul's Bekehrung.

H. 0,08; br. 0,066.

Nr. 190. (P. 23.) Paulus in reich verzierter Nische stehend.

H. 0,079; br. 0,066.

Nr. 191. (P. 24.) Des Petrus Vision von den unreinen Thieren.

H. 0,082; br. 0,066.

192.

(Pass. 25.) Paulus, mit Schwert und Buch, der Kopf von vorn gesehen, in einer Nische mit ionischen Pilastern und niederhängenden Festons. Das Ornament ist der Umrahmung des berühmten Erasmus-Blattes (Nr. 206) verwandt. Bd. I, S. 358.

H. 0,092; br. 0,065. Schlussblatt zum Griechischen Neuen Testament, herausgegeben von Oecolampadius. Basel, Platter, 1540. *ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΑΠΑΝΤΑ*. — In fine „Basileae, per Thomam Platterum, Anno M. D. XL. Mense Septemb.“ 8^o.

193.

(Nicht in Pass.) Christus unter dem Kreuze zu Boden sinkend, „Christus sub Cruce recumbens. H. H.“ (Amerbach'sches Verzeichniss.) Offenbar von H. Lützelburger geschnitten. Bd. I, S. 223.

H. 0,171; br. 0,277.

Nur Ein Exemplar, im Museum zu Basel, bekannt.

194.

(Pass. 27.) Jüngstes Gericht. Thronender Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer. Selige und Engelsköpfe rings im Himmel, unten die Verdammten und die Gefegneten in kleineren Gestalten. Schönes Blatt, alle Geberden edel und sprechend; der Schnitt einfach und markig.

H. 0,155; br. 0,115.

Baseler Museum.

195.

(Pass. 28.) Christus das wahre Licht. „Christus vera lux, philosophi et papa in foveam cadentes. Holb. Schmal“ (Amerbach'sches Verzeichniss.) Ueber den Philosophen stehen die Namen ARESTOTILES und PLATO. Von dem auf einem Folioblatte gedruckten Evangelischen Kalender des Dr. Johannes Copp, 1527. Bd. I, S. 238.

H. 0,085; br. 0,275.

Selten.

196.

(Pass. 29.) Der Ablasshandel. „Deus gratis remittens peccata, Papa vendens per suos indulgentiam. Holb. Schmal.“ (Amerbach'sches Verzeichniss.) Ueber den Bußfertigen die Namen: K. DAVID — MANASSES — OFFEN-SYNDER. Bd. I, S. 237 f. Wahrscheinlich von Hans Lützelburger geschnitten.

H. 0,082; br. 0,268.

Selten.

197—200. Religiöse Gegenstände,

Englische Zeit.

197—199.

(Pass. 46—48.) Aus Cranmer's Katechismus. Bd. I, S. 399.

197. (Pass. 46.) Moses auf Sinai die Gefetzentafeln empfangend. Unten eine Tafel mit der Schrift ^{EXO}_{21.} Dieselbe Darstellung ist auf dem Titel der Coverdale'schen Bibel (237) wiederholt.

H. 0,056; br. 0,045.

198. (Pass. 47.) Christus in einer Kirchenhalle seinen Jüngern den Zöllner und den Phariseer zeigend. Am Buche des Phariseers, der vor dem Altare kniet, das Monogramm IHH.

H. 0,043; br. 0,060.

199. (Pass. 48.) Heilung des Beseffenen. Bezeichnet, unten: HANS · HOLBEN.

H. 0,043; br. 0,06.

„Catechismus, that is to say, a shorte Instruction into Christian Religion for the syngular commoditie and profyte of children and yong people. Set forth by the mooste reuerende father in God Thomas Archbyshop of Canterbury, Primate of all England, and Metropolitane. Gualterus Lynne excudebat. 1548“. — In fine: „Imprynted at London in S. Thomas strete by Nicolaus Hyll. for Gwalter Lynne, dwellyng on Somers kaye by Byllynges gate. Cum priuilegio ad imprimendum solum“. 80. Das Buch enthält im Ganzen

29 Holzschnitte, im Uebrigen der französischen Schule, der Art des Petit Bernard angehörend. In diesem Stil auch die Rückseite des Titels, bei Passavant unter Nr. 45 irrtümlich dem Holbein beigegeben, mit dem sie nicht die mindeste Verwandtschaft hat: Der thronende König Eduard VI., dem der Erzbischof knieend die Bibel überreicht. Die Holzschnitte nach Holbein auf Fol. cl und Fol. cci. Die Bodleian Library, welche von dieser Ausgabe ein schönes Exemplar ohne Titel mit colorirten Holzschnitten bewahrt, hat außerdem noch eine andere Ausgabe des Buches, in der sich die Holzschnitte auf Fol. 166 und 217 befinden, und deren Titel ebenfalls die Jahreszahl 1548 trägt. In Oxford außerdem ein drittes Exemplar in der Bibliothek, welche Dr. Allestone zum Gebrauche des Regius Professor of Divinity hinterlassen. Sehr selten, sonst noch Exemplare im British Museum und in der National-Bibliothek zu Paris.

Moderne Ausgabe mit (ziemlich mittelmäßigen) Copien: A short instruction into christian religion, being a catechism set forth by archbishop Cranmer in MDXLVIII; together with the same in latin, translated from the German by Justus Jonas in MDXXXIX. — Oxford 1829. Nr. 198 und 199 copirt in Chatto & Jackson, a treatise on Wood-Engraving; — Nr. 197 u. 199 in R. Weigel, „Holzschnitte berühmter Meister“, Cliché-Druck nach dieser Copie von 199 in „Holbein und seine Zeit“. Nr. 199 auch in Wornum's Holbein.

200.

(Pass. 49.) Der ungetreue Hirt. Bezeichnet: HANS HOLBEN. B. I, S. 400.

H. 0,041; br. 0,058.

Auf dem Titel der Flugschrift: „A lyttle treatise after the manner of an Epystle wryten by the famous clerk Doctor Vrbanus Regius“. — In fine: „Imprinted by me Gwalter Lynne, dwelling upon Somers kaye, by Byllynges gate. In the year of our Lorde God. M. D. xlviii“. 8°. Ueber dem Holzschnitt: „John. x. Exech. xxxiiij. Mich. v. I am the good shepehearde, a good shepehearde geueth his lyfe for the shype“. Darunter: „The hyred servaunte flyeth, because he is an hired servaunt and careth not for the shepe“.

Sehr selten. Oxford, Bodl. Lib. — Facsimile Bd. I, S. 399. Ein anderes in Dibdin, A Tour in the northern countries of England and Scotland II. p. 641.

201—205. Profane Gegenstände.

201.

(Pass. 42.) Dolchfcheide mit der Venus. Oben der Name „FENUS.“ Amerbach'sches Verzeichniss: „Dolchen cum venere et Cupidine puerisq. H. H.“ Bd. I, S. 435.

H. 0,240; br. 0,055.

Selten. Schöne Exemplare: Basel. Museum; Berlin, Museum; Dresden, Kupferstich-cabinet der Königin Marie.

202.

(Nicht bei Pass.) Dolchgriff zur vorigen Scheide. Oben ein Kinderkopf. Bd. I, S. 436.

Selten. Dresden, Königin Marie.

203.

(Pass. 43.) Dolchscheide mit der Fortuna in einer Muschel auf dem Meere. Amerbach'sches Verzeichniß: „Dolchen cum fortuna instanti concha tenenti vexillum in quo lilium. H. H. fort.“ Scheint das Monogramm, das aber beim Formschnitt verdorben ist, zu tragen. Bd. I, S. 435.

H. 0,21; br. 0,04.

Selten. Basel Museum; Dresden, Königin Marie.

204.

(Nicht bei Pass.) Dolchgriff zur vorigen Scheide, reich verziert.

Selten. Dresden, Königin Marie.

205.

(Pass. 51.) Die Devise des Prinzen von Wales. Krone mit drei Straußenfedern, dem darum gefchlungenen Wahlspruch ICH DIEN und den Initialen E. P., das Ganze in einer Glorie. Bd. I, S. 402.

H. 0,07; br. 0,09.

„Genethliacon illustrissimi Eäduerdi Principis Cambriac. Londini. ANNO M.D.XLIII.“
Am Schluß: „Londini apud Regnerum Vuolfium in Coemiterio Paulino ad oeneum serpentem. 1543.“ 4°. Der Holzschnitt auf der Rückseite des Titels.

206—210. Bildnisse.

206.

(Pass. 57.) Erasmus im Gehäus, stehend, auf den Terminus gelehnt. Amerbach'sches Verzeichniß: „Erasmus Rotterdamus in eim Ghüs. H. H. Corporis“ (dies Wort nämlich beginnt die Unterschrift in Ausgabe a). Bd. I, S. 657 f. Hier auch die Unterschriften.

H. 0,285; br. 0,152.

- Ausgabe a. Mit zwei Zeilen Unterschrift, Probedruck.
 „ b. Mit vier Zeilen Unterschrift; soll nach Dibdin, Decamerone I, p. 236 der Titel zu „Erasmis Opera omnia, Basel, Hieron. Froben und Nic. Episcopus, 1540,“ bilden. Wir haben das Blatt noch nie in diesem Werke gesehen; es könnte freilich ausgeschnitten worden sein. Noch wahrscheinlicher ist indessen, daß Dibdin es in einem Exemplar eingeklebt gefunden.
 „ c. Späterer Abdruck. Unterschrift von 4 Versen. Gemacht, als der Stock sich im Museum Fesch befand, wie darunter bemerkt steht.

Ausgabe d. Neuer Abdruck von dem im Museum zu Basel bewahrten Holzstock. Ohne Unterschrift.

„ e. Abdruck des Originalstockes in „Holbein und seine Zeit.“

Ueber Copien vgl. Paffavant. Das beste Facsimile in Weigel, Holzschn. ber. Meister. — Ein anderes in Ch. Blanc, vie des peintres, und die Figur in Dibdin, Decamerone I. p. 257.

207.

(Pass. 58.) Erasmus, kleines Rundbild im Profil, in einer Medaillon-Umrahmung mit der Inschrift: ERASMUS · ROTERODAM · Amerbach'sches Verzeichniß: „Erasmus Roterdamus. H. H. Rundel.“

Durchmesser 0,064.

Auf der Rückseite des Titels von „Adagiorum opus Des. Erasmi Roterodami“ ... Basel, Froben, 1533, fol. (Panzer, Annales VI, S. 292, Nr. 900.) — Wiederholt zwischen Vorrede und Text in „Des. Erasmi Rot. Ecclesiastae sive de ratione concionandi libri quatuor“. Basel, Froben 1535. Fol. (Panzer, Annales VI, S. 305 Nr. 1004). — Hier folgende Unterschrift, die sich auf das Bildniß bezieht, und deren zwei erste Verse zugleich als Unterschrift des vorbergehenden Blattes 206, Ausgabe a, gedient haben:

GILBERTVS COGNATVS NOZERENVS

in effigiem Des. Erasmi Rot.

Corporis effigiem si quis non vidit ERASMI

Hanc scite ad vivum picta tabella dabit.

Si pariter vocem manus ingeniosa dedisset,

Vidisses simul et pectoris effigiem.

Sed quod docta manus praestare nequibat, ERASMVS

Plenius ac melius praestitit ipse sibi.

Ecce quot in libris tibi mentis imago relucet,

Vivaque nec fallax, clarius ac speculo

Atque haec forma viri spectatu dignior, illa

Quam finxit pictor, theca modo est animi

Ergo puta toties te pictum cernere Erasmum,

Illius ingenii quot monumenta legis.

Eiusdem Gilberti in eandem.

Εικόνα ταύτην ὅς τις ὁρᾷς τριγερόντος Ἐράσμιον

Ὅν κ' ἄνθρωπον ὁρᾷς ἀλλὰ τὸ σῶμα ὁρᾷς.

Auch auf der Rückseite des Titels zu den Adagiorum Chiliades des Erasmus, Basel Froben, 1536. Mittelmäßige Copie in der Cosmographie.

208.

(Pass. 62.) Nicolaus Bourbon de Vandoeuvre, schreibend, im Profil gegen rechts. Bezeichnet mit dem Namen:

NIC. BORBONIUS VANDOP

ANNO AETATIS · XXXII.

1535.

Unten zwei Genien und ein Wappenschild mit dem Schwan. Vgl. die genauere Beschreibung Bd. I, S. 408.

h. 0,070; br. 0,057.

In fine des Buches: „Nicolai Borbonii Vandoperani Lingonensis nugarum libri octo ab autore recens aucti et recogniti. Cum Indice. Apud Seb. Gryphium Lugduni, 1538.“ 8^o. Ein anderes Bildnis des Dichters, welches dies Buch auf S. 17 enthält, ist nicht von Holbein. — Auf der Schlußseite, zu dem Holbein'schen Portrait, folgendes Epigramm:

IN IMAGINEM SVL

Corporis effigiem pictor saepe exprimit arte:

Forma animi nulla pingit arte potest.

Corpora corporeo mortalia lumine cernis,

O homo: noto Deus pectora solus habet.

Von Passavant ganz verwirrt beschrieben. Das Blatt trägt weder Lützelburger's Monogramm, wie er angiebt, noch kommt es in den *Nugae Bourbon's* von 1533 vor, damals hatte Holbein den Dichter noch nicht gesehen.

Wiederholt in den Ausgaben von 1540.

209.

(Pass. 63.) Sir Thomas Wyat. Profil, Büste. Bd. I, S. 373.

Rund mit dreifacher Linieneinfassung, mit derselben 0,05 Durchmesser.

Rückseite des Titels von: „*Naeniae in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis. Joanne Lelando antiquario authore: Londini anno M. D. XLII.*“ kl. 4^o. — In fine: „R. Wolfe.: Londini. Ad signum aenei serpentis.“ Copie in Weigel's Archiv für d. z. K. II. — Cliché-Druck davon in „Holbein und seine Zeit“.

210.

(Nicht bei Pass.) König Heinrich VIII. im Rath. Der Sockel, welcher die im Texte erwähnte Unterschrift enthält, von zwei Sirenen umschlossen. Zwischen den Netzen derjenigen zur Rechten das Zeichen I. F., dem Meister angehörig, welcher das von Holbein in England gezeichnete Blatt in Basel geschnitten hat. Bd. I, S. 403. Vgl. auch die Stelle über den Meister I. F. S. 211.

H. 0,215; br. 0,137.

Halle's Chronicle, 1548, fol. Erste Ausgabe fol. cclxij. Rückseite. Vgl. Lowndes, Bibliogr. Manuel, IV, 983. — Copie in Dibdin's Typographical Antiquities III.

Nr. 211—236. Buchtitel und Randleisten.

Baseler Zeit.

211.

(Nicht bei Pass.) Titel mit dem Sündenfall. Sockel: links der Sündenfall, der Composition Nr. 1 verwandt, nur kleiner, rechts, als Gegen-

stück die Erlöfung, nämlich Christus am Kreuz. Hinter beiden Szenen eine sehr zart behandelte Landschaft. — Seitenleiste links: die Zeichen der Evangelisten Marcus und Matthäus, getrennt durch einen Cherubskopf. Darüber der sitzende heil. Lucas. — Seitenleiste rechts: das Zeichen des Lucas. — Der Rest dieser Leiste, sowie die obere Leiste fehlen in dem einzigen dem Verfasser bekannten Exemplar, Sammlung Hauser in Karlsruhe. Feiner und vortrefflicher Baseler Holzschnitt.

Das Fragment h. 0,082; br. 0,06.

212.

(Pass. 67.) David vor der Arche tanzend. Bd. I, S. 222 f. Ebenda genauere Beschreibung. Mit dem Zeichen des Adam Petri.

H. 0,17; br. 0,113.

Zuerst in „Joannis Pomgranii Bugenhagii Libri Psalmorum interpretatio.“ Basel, A. Petri März 1524. 4. (Panzer, Annales VI, S. 245, Nr. 546). — Später in der Cosmographie und der Geographia universalis Claudii Ptolemaei Alex. Basel, H. Petri 1540.

Copie, gegenseitig, in der Cosmographie von 1578. — Copien in Wittenberger Drucken.

213.

(Pass. 69.) Taufe Christi und Szenen aus der Legende von Petrus und Paulus. Bd. I, S. 216 f. Unten in der Mitte das Signet des Th. Wolff mit der Schrift DIGITO COMPESCE LABELLUM und dessen Monogramm auf einem Schilde. Rechts unten an dem Schemel, auf dem Petrus kniet, Lützelburger's Bezeichnung: H L FVR.

H. 0,155; br. 0,114.

Titel zu: „Das newe Testament yetz klärlich auss dem rechten grundt Teütscht. Mit gargelerten Vorreden, Vnd kurtzer etlicher schwerer örtter Auflegung. Auch die Offenbarung Joannis mit hübschen Figuren, aufs welchen man das schwerest leichtlich verston kan. Zu Basel. M. D. xxiiij.“ — In fine. „Zu Basel durch Thoman Wolff, im Jar M. D. xxiiij.“ 4^o. (Panzer, Annalen, II, S. 135, Nr. 1621. — Dsgl. Ausgabe v. 1524.)

Mehrere Copien, z. B. bei Sigmund Grim, Augsburg (fein Zeichen an Stelle des Wolff'schen), bei Weiffenhorn, Ingolstadt u. a. O.

214.

(Pass. 70.) Die Speifung der Viertausend. An den Seiten Kinder zwischen Laubgewinden emporkletternd. Oben zwei sich raufende Knaben.

H. 0,12; br. 0,085.

„In regum duos ultimos libros Annotationes J. Bugenhagii Pomerani.“ Basel, A. Petri, 1525. 8^o. (Panzer, Annales VI, S. 251 Nr. 591). Doch offenbar schon früher in einem anderen Werke. Später in der Cosmographie.

215.

(Pass. 73.) Petrus und Paulus. In den Ecken die vier Evangelisten-Symbole, oben das Wappen von Basel mit der Inschrift *INCLVTA BASILEA*, unten das Zeichen des Adam Petri, der auf einem Löwen reitende Knabe, welcher eine Fahne mit seinem Monogramm und der Jahrzahl 1523 hält. Bd. I, S. 215. Vielleicht von Lützelburger geschnitten.

H. o,243; br. o,165.

Titel zu: „Das New Testament“ etc. Basel, A. Petri 1522 („im Christmond“). Fol. (Panzer, Annalen, II, S. 55, Nr. 1256.) — Dsgl. 1523 u. 1525. — Eusebii Pamph. Op. Basel, H. Petri. — Ptolemaei Geographia universalis 1546; verschiedene Ausgaben der Cosmographie.

216.

(Pass. 74.) Petrus und Paulus. Ähnlich aber kleiner. Der Knabe auf dem Löwen hat auf seiner Fahne das Monogramm und den Namen des H. Petri, darüber das Monogramm Christi *IHS*, Bd. I, S. 215 f. Vielleicht von Lützelburger geschnitten.

H. o,129; br. o,083.

Titel zu: „Das Gantz New Testament recht grüntlich teutfcht . . . Gedruckt zu Basel“. — In fine: „End dess neuen Testaments. Zu Basel. Durch Adam Petri, im Mertenzen, dess Jars M. D. XXIII.“ (Panzer, Annalen, II, S. 134, Nr. 1618.) 8^o. — Cosmographie.

217.

(Pass. 26.) Die Schutzpatrone von Freiburg im Breisgau. Amerbach'sches Inventar: „Maria in cathedra cum puero astanti Lamperto et Georgio, ex alia parte Friburgense insigne. H. H.“ Bd. I, S. 199. Die thronende Jungfrau, das Kind im Schoß, zu den Seiten die Schutzheiligen der Stadt, Bischof Lambert und St. Georg. Schwere Renaissance-Umrahmung, auf deren Gefims spielende Knaben, die im Schnitt ziemlich mißglückt sind. Auf den Thronstufen H. H.

Darunter: *Numine uirgo tuum pleno defende Friburgum
Inferni noceant ne mala spectra Jouis.
Teque tuis Lamberte aris ostende patronum,
Turba Palestinum sentiat omnis herum.*

H. o,265; br. o,178.

Rückseite des Titels der Freiburger Stadtrechte, 1520 (vgl. Nr. 218).

Der Holzstock ist noch in der Alterthümer-Sammlung im Rathhause zu Freiburg vorhanden.

218.

(Pass. 26.) Das Wappen von Freiburg, ein Schild mit dem Kreuze,

darüber, kleiner, das österreichische Wappen, zwischen Festons, beide von zwei Löwen gehalten. Bd. I, S. 199.

Oben der Titel des Buches: „Nüwe Stattechten vnd Statuten der loblichen Statt Fryburg im Prysgow gelegen“. Unten die Verse:

Stemmata Brisgoi longo ordine tracta Friburgi
Expressa ingenua gnauiter arte uides.
Candida libertas, fidei inconcussaue uirtus
Clauduntur tacitis sic bene iuncta notis.

In demselben Buche ist dies Titelblatt noch einmal enthalten, nach dem Inhaltsverzeichnis, mit der Ueberschrift: „Der Statt Fryburg im Prissgow Statuten vnd Stattechten“. Beidemale auf der Rückseite die Darstellung Nr. 217.

H. o,180; br. o,159.

Ein Folioband von 97 Blatt, ungerechnet das vorausgehende Register. — In fine: „Nüw Statuten gesetzen vnd Stadtrecht der Statt Fryburg im Prissgow zu vnderhaltung gemeins nutztes vnd erbers wesens, fürgenommen vnd angegangen vff dem nütwen iars tag, als man zelet von der gepurt Christi vnfers lieben herren fünffzehnhundert vnd zwentzig iar.

Vnd nachmals zu drucken beuohlen vnd vollendet durch den Erfamen Kunstrichen Adam Petri in obgemeltem iare.“ (Panzer, Annalen, I, S. 442, Nr. 994).

219.

(Nicht im Pass.) Das Wappen von Freiburg. Ueber dem Schilde mit dem Kreuze ein Helm mit Pfauenfedern und zwei Fahnen, welche dasselbe Kreuz enthalten. Reiche Renaissanceumrahmung. Vor einem Bogen zwei ausgebauchte Säulen, auf denen zwei Knaben, die oben im Giebel befestigten Wappenschilde von Freiburg und von Oesterreich haltend. Rechts ein kleines Blättchen an den Fries befestigt, in runder Einrahmung die Buchstaben H H enthaltend. Bd. I, S. 199.

H. o,267; br. o,177.

Wahrscheinlich ein früherer Holzschnitt für die Freiburger Stadtrechte, der dann durch Nr. 218 ersetzt wurde. Der Holzstock befindet sich in der Alterthümerammlung zu Freiburg. Dem Verf. sind nur neuere Abzüge bekannt.

Vom Verf. beschrieben, Jahrbücher für Kunstw. IV, S. 251, dort aber irrtümlich als das Wappen der Familie von Andlau (das diesem ähnlich ist).

220.

(Pass. 87.) Bilder von der Weibermacht. Unten das Urtheil des Paris, an den Seiten David und Bathseba, Salomo, Götzen anbetend, oben Pyramus und Thisbe. Bd. I, S. 197. Amerbach'sches Verzeichniss: „Aliud (d. H. „Ghüs“) cum Davide et Bersabe, Solomone et concubina, Piramo, Thisbe, Iudicio Paridis, H. H. f.“

H. o,17; br. o,118.

Probedruck im Baseler Museum.

221.

(Pass. 78.) Hercules und Orpheus. Hercules an den Seiten, den nemeischen Löwen und den Cerberus bezwingend. Oben Orpheus, die Flöte blasend und in einem Bogen ruhend. Unten zwei Flügelknaben, ein leeres Schild haltend. Reiche Architektur. Hierauf (d. h. auf die obere Leiste) bezieht sich vielleicht: „Aliud (d. h. Compartimentum) cum puero fistulis canente. H. H.“ (Amerbach'sches Verzeichniss.) Bd. I, S. 196 (wo in der Anmerkung 5 irrthümlich Nr. 211, statt 221, gedruckt ist).

H. o,164; br. o,121.

„Wider die himlischen Propheten von den Bildern und Sacrament . . . Mart. Luther.“
Bafel, A. Petri. — Ptolomäus, Geogr. univ. Bafel, H. Petri 1545. — Margarita Philos.
Bas. 1545. — Cosmographie.

222.

(Pass. 79.) Tantalus. Unten wird der Leichnam des Pelops den Göttern Jupiter, Mercur und Ceres vorgefetzt, die vor diesem Mahle schaudern. Ceres beißt in einen Arm. Links, gleichfalls unten, die Strafe des Tantalus, rechts Ceres, den Pelops wieder belebend. An den Seiten der durch reiche Architektur gebildeten Umrahmung links Tantalus mit dem Leichnam, flehend, rechts Jupiter und Mercur. Auf den Säulen der Seitenverzierung zwei nackte Männer mit Keulen, oben Val. Curio's Zeichen, die Tafel des Parrhasius. Es kommen auch Abdrücke vor, bei welchen H. H. in die Tafel gedruckt ist; diese sieht Passavant irrthümlich als ein besonderes Blatt (Nr. 80) an. Bd. I, S. 196.

H. o,190; br. o,125.

Urbani Grammaticae Institutiones. Bafel Val. Curio, 1524. 4^o. (Panzer, Annales, VI, S. 247, Nr. 557). — Cosmographie.

223.

(Pass. 91.) Scävola vor Porfenna. An den Seiten Ornamente, oben spielende Kinder. Bezeichnet H. H., in einem Schild der Seitenleiste links. „Ghüs cum Scevola et Porsena H. H.“ (Amerbach'sches Verzeichniss.) Bd. I, S. 196.

H. o,18; br. o,12.

Aeneae Platonici Christiani de immortalitate animae. Bafel, J. Froben, 1516. 4^o. (Panzer VI, S. 197, Nr. 164). Erasmi Encomium matrimoniae. Bafel, 1518. 4^o. Utopia 1518, sowie zahlreiche andere Drucke Froben's. Copie in Engl. Drucken seit 1522. Facsimile bei Dibdin, Typogr. Ant. I., Fol. XLVII, doch nur die untere Scene.

224.

(Pass. 120.) Curtius in den Abgrund springend. Bd. I, S. 196.

H. 0,125; br. 0,089.

Joannis Bugenhagii Pomeroni Annotationes . . . in Deuteronomium Bafel, A. Petri 1524. 8°. (Panzer VI T. 246, Nr. 549), doch offenbar rüher. Später im Ptolomäus und in der Cosmographie.

225.

(Pass. 94.) Tod des Crassus, dem Gold in den Schlund gegossen wird. Zuschauende Krieger mit dem Ausdruck des Entsetzens. Reiche Architektur mit Candelaber-Säulen. Oben zwei sitzende Gestalten, Schilde haltend. In der Mitte das Zeichen des Valentin Curio, die Parrhasiustafel. Bd. I, S. 196.

H. 0,185; br. 0,120.

In Drucken des V. Curio von 1522, wie Georgii Trapazuntii Rhetoricorum libri. 4°. — Luciani Sam. Dialogi aliquot graeci 4. u. f. w. (Panzer VI, S. 235, Nr. 458, 453.)


226.

(Pass. 96.) Kleopatra. In den Seitenleisten der Tempelraub des Dionys. Bd. I, S. 196 f. Amerbach'sches Verzeichniß: „Aliud (d. h. Ghüswerk) cum Cleopatra et Dyonisio sacrilego. H. H.“

H. 0,24; br. 0,136.

„Divi Hilarii Pictaorum episcopi Lucubrationes, per Erasmus Roterod. . . . emendat.“ Bafel, Froben 1523; fol. Vorwort Froben's. (Panzer, Annales VI, S. 236, Nr. 466). — Erasmi Paraphr. in Ev. sec. Joannem, Bafel, Froben, 1523. fol. (dsgl. 464) — Divi Basilii Magni Caesariensis opera . . . MDXXIII. — Zahlreiche Copien und Nachahmungen, vgl. Paffavant.


227.

(Pass. 90.) Die Tafel des Cebes. Die an den betreffenden Stellen beigeschriebenen Namen sind folgende: GENIVS — FORTVNA — SVADELA — OPINIONES — AVARITIA — LVXVRIA — INCONTINENTIA — DOLOR — TRISTITIA — PENITENTIA — FALSA DISCIPLINA — FORTITVDO — AVDACIA — VERA DISCIPLINA — VERITAS — PERSVASIO — ARX VERAЕ FELICITATIS — FELICITAS — VIRTUTES. An der Mauer unten bezeichnet  Bd. I, S. 197. „Ghüswerk cum tabula cebetis. H. H.“ (Amerbach'sches Verzeichniss.)

H. 0,273; br. 0,019.

„Opera Q. Septimii Florentis Tertulliani . . . per Beatum Rhenanum Seletstadiensem e tenebris eruta.“ Bafel, Froben 1521. fol. (Panzer, Annales, VI, S. 224, Nr. 382). — Nov. Testament Erasmi, Bafel, Froben, 1522. fol. — Cornucopiae seu lat. lingue Comment. locupletissimi Nic. Perotto authore . . . Bafel, Val. Curio, 1532. fol. — Calepini

Dictionarium, Basel, Walder 1538. — Lexicon Graeco Latin., Basel, Walder 1541. — Coccii Progr. lat., Basel, Oporinus 1581. In verschiedenen Ausgaben der Cosmographie, auch zu Universitäts- Diplomen u. f. w. verwendet.

Copien und Nachahmungen: a. von der Gegenseite, ein wenig kleiner, seit 1521 in Drucken von Cratander. Bez.  und HERMAN. Gewöhnliche Arbeit. b. Noch kleiner, ebenfalls gegenseitig. In Drucken Froben's seit 1522. c. Freiere Nachahmung, gegenseitig, sehr gewöhnlich. Die Seitenleisten schmaler. Q. Sept. Flor. Tertulliani de patientia liber.

228.

(Pass. 83.) Tritonenzug, 12 Figuren, gegen rechts gerichtet. Links ein Triton, der auf einem Fische kniet, dann eine reitende Gestalt mit dem Dreizack. Weiter rechts ein Centaur, der ein Weib auf dem Rücken trägt, im Kampfe mit einem Manne, der sie an den Haaren herabzerren will. Querleiste eines Buchtitels.

H. 0,025; br. 0,09.

229.

(Pass. 85.) Tritonenzug, gegen links gerichtet. Acht Gestalten auf Fischen oder Seepferden; frei nach Mantegna.

H. 0,02; br. 0,097.

Gewöhnlich als obere Leiste des nächstfolgenden Blattes verwendet.

230.

(Pass. 85.) Kinderreigen. Ein Knabe schlägt die Trommel, sieben andere tanzen. Amerbach'sches Verzeichniss: „Compartment. cum pueris ad tympana Saltantibus. H. H.“

H. 0,02; br. 0,097.

Gewöhnlich als untere Leiste mit dem vorhergehenden Blatte vereinigt, während die Seitenleisten wechseln.

Später im Ptolomäus und in der Cosmographie.

231.

(Pass. 99.) Bauern den Fuchs verfolgend, der die Gans gestohlen hat. Bd. I, S. 200..

H. 0,032; br. 0,165.

Gewöhnlich als obere Leiste mit dem nächsten Holzschnitt vereinigt.

Copien bei Dibdin. Typogr. Ant. I, p. XLV und in „Holbein und seine Zeit“.

232.

(Pass. 100.) Bauerntanz. Gewöhnlich mit dem vorhergehenden Blatte als untere Leiste vereinigt, und dann zwei Seitenleisten, die kaum

von Holbein herführen, beigelegt: Säulen, um welche sich links ein Apfelbaum und rechts ein Weinstock schlingt; Kinder klettern empor und pflücken. Bd. I, S. 200. Amerbach'sches Verzeichniß: „Aliud (d. h. Ghüswerk) cum saltatione rustica et vulpe. H. H.“

H. o,032; br. o,165.

Divi Clementis recognitionum libri X und Hippocratis opp. beide Basel, Cratander, 1526. fol. (Panzer, Nr. 640, 633). — De re medica, Basel, Cratander, 1528. fol. — Plutarchi opuscula. Lat. Basel, Cratander, 1530. fol. — Lactantii Divin. Institutionum libri VII. Basel, Cratander u. Bebel, 1532 (1. Textseite). fol. — Polydori Vergilii anglicae Historiae libri XXVI. Basel, Bebel, 1534. fol. (1. Textseite). — Copie: Dibdin, Typogr. Antiquities I, p. XLV.

233.

(Pass. 101.) Bauertanz (unten) und Kinderreigen (oben). An den Seiten zwei musizierende Bauern, sowie Kinder, die an einem Baum emporklettern. Bd. I, S. 200.

H. o,12; br. o,082.

P. Ovidii Nasonis Opp. Basel, Henr. Petri 1526 und 1532. 8. — N. Borbonii Nugae, Basel, 1540. 8. — Ptolemäus 1545. — Cosmographie. — Copie der Hauptgruppe: Dibdin, Decam. I. und Wornum, Holbein.

234.

(Pass. 103.) Umrahmung mit geflügelten und ungeflügelten Knaben; am Sockel Tritonen. Oben zwei Täfelchen mit dem Namen HANS HOLB. Bd. I, S. 195 f.

H. o,177; br. o,12.

Bereits im Breve sanctissimi domini nostri Leonis X . . . ad D. Erasmus. 4. Ohne Jahr, doch die Vorrede von Beatus Rhenanus ist datirt „pridie Calendas Januarias anno MDXVI“ (d. h. letzten December 1515). (Panzer, Annales IX. Suppl., S. 395, Nr. 168). — Dann Isagoge in Musicen Henrici Glareani Helvetii poe. lau. 1516. 4. Widmung datirt MDXVI ad Idus Maias). — Erasmi de octo orat. part. constructione. Bas., Froben 1517. 4. (Nach Passavant käme diese Titelverzierung schon in der ersten Ausgabe der obigen Schrift, nämlich von 1515, vor. Das ist nicht richtig; der Titel dieser Ausgabe ist ein Holzschnitt von Urs Graf). — Th. Morus, Utopia 1518. — Erasmi Paraphr. in Epist. S. Pauli ad Gal. Basel, 1519. 8. — Erasmi ratio perveniendi ad veram Theol. Basel, 1519. 4. — M. Dorpii oratio in praelect. epist. Pauli, Basel, 1520. 4. — Erasmi Antibarbarorum liber unus. Basel, Froben, 1520. 4. — Opuscula aliquot Erasmo Rot. castigatore. Basel, 1520. 4. — Erasmi apologia ad Jacob. Latomum Basel, Froben, 1519. 4.

Mehrere rohe Copien und Nachahmungen in gleichzeitigen Nürnberger, Wittenberger, Straßburger Drucken.

235.

(Pass. 111.) Ein geflügelter und ein ungeflügelter Knabe, eine Säule umschlingend, an den Seiten. Oben ein Gefäß zwischen zwei in Ge-

Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

winde ausgehenden Gestalten, unten ein Medaillon zwischen Verzierungen. Sehr gefällige Rahmenform.

H. 0,130; br. 0,085.

Ausonii varia opuscula, Basel, Val. Curio, Januar 1523. 8. (Panzer, VI, 240, Nr. 505).

Kommt auch mit dem unten hineingedruckten Zeichen H. H. vor. *Catalogus omnium Erasmi Roterodami lucubrationum, ipso autore.* Basel, Froben, April 1523. 8. (Panzer, Annales, VI, S. 237, Nr. 470). — In demselben Bande ein zweites Mal als Titel der angehängten Schrift: *Libellus Jacobi Ziegleri . . . aduersus Jacobi Stunicae maledicentiam.*

Ohne das Zeichen später in dem Ptolomäus und der *Cosmographie*.

236.

(Pass. 112.) Obere Titelleiste, vier Knaben zwischen Gewinden, einer mit gespanntem Bogen, ein zweiter auf einem Stock reitend, der in einem Vogelkopf endigt.

H. 0,024; br. 0,09.

Im Baseler Museum kommt diese Leiste vor, zusammengestellt mit drei schmalen Ornamentstreifen, die als untere Leiste und als Seitenleisten dienen, aber nicht von Holbein sind, sondern von Meister I. F. Der Titel ist hier ausgeschnitten. — Im Amerbach'schen Verzeichniß wird genannt: „Pugna 15 puerorum inter flores. Germ. fort. Holb.“ Vielleicht die obere Leiste von diesem Titel mit drei andern entsprechenden Theilen zusammengegruppirt? Die obere Leiste copirt in Wornum's Holbein (nach den Opuscula des Plutarch, Basel, Cratander 1530).

237. 238. Buchtitel. Englische Zeit.

237.

(Nicht bei Pass.) Der Titel der Coverdale'schen Bibel. Gegenüberstellung von Szenen und Gestalten des Alten und des Neuen Testaments. Jene links, diese rechts: Sündenfall und auferstandener Christus, Moses und Ausendung der Jünger, Esra das Gesetz lesend und die Jünger am Pfingstfest predigend, David und Paulus. Zwischen diesen beiden, unten, König Heinrich VIII. auf dem Throne, die Bibel den Vertretern des geistlichen und des weltlichen Standes austheilend. Die Inschriften sind auf unserem Holzschnitte (Widmungsblatt, Bd. I) zu sehen. Bd. I, S. 391 f.

H. 0,271, br. oben 0,185, unten 0,182.

Titel: „Biblia The Bible, that is the holy Scripture of the Olde and New Testament, faithfully and truly translated out of Douche and Latyn in to Englishe. MDXXXV“. In fine: „Prynted in the yere of our Lorde M. D. XXXV. and fynished the fourth day of October.“ — Sehr selten. Exemplare im British Museum, Grenville Library, Oxford, Bodleian Library, Earl of Spencer, vgl. Dibdin, *Bibliotheca Spenceriana*. I. S. 78. Nach dessen Angabe sind Exemplare auch in Sion College und beim Earl of Northampton befindlich.

Facsimilirt von Harris.

Kleinerer Holzschnitt, „Holbein und seine Zeit“. Bd. I.

238.

(Pass. 54.) Oben Christi Auferstehung, unten das Wappen Heinrich's VIII., zu den Seiten Petrus und Paulus, welche den Titel selber halten. Oben im Bogen: CONFIDITE. EGO VICI MVNDVM. 10. XVI. Bd. I, S. 394 f.

H. 0,108, br. 0,061.

Selten. München, Kupferstichcabinett, Probedruck, der Titel leer; Hildburgaufen, Sammlung Meyer (nach Passavant).

238a und b, 239—248. Signete der Buchdrucker.

Bafeler Zeit.

238 a. 1)

(Pass. 138.) Zeichen des Johann Bebelius (druckte 1519—1534). Palmbaum, auf dessen Zweigen ein schwerer Deckel ruht. Darunter ein auf dem Rücken liegender Mann, der sich mit Händen und Füßen gegen die Last stemmt. Bezeichnet PALMA. BEB. Schnitt in Lützelburger's Art. Bd. I, S. 201.

H. 0,105; br. 0,07.

238 b.

(Nicht bei Pass.) Aehnliches Zeichen desselben; Palme und Deckel ohne den Mann, in einem zierlichen geschweiften Schilde. Feiner Schnitt, wohl von Lützelburger. Schrift wie vorhin. Bd. I, S. 201.

H. 0,08; br. 0,055.

In Drucken von 1533. Copie: Dibdin, Decam. II. 191. — Eine ähnliche Composition, Nachahmung dieser, mit der Schrift PALMA ISING, ist das Zeichen von Bebel's Schwiegersohn Ifengrin.

239.

(Pass. 139.) Zeichen des Valentin Curio, die Tafel des Parrhasius: eine Hand zieht auf einer Tafel zwischen zwei senkrechten Linien eine dritte. Reiche architektonische Umrahmung; die Tafel auf einem Schilde, der von zwei kleinen Genien gehalten wird, unten sitzen zwei andere Genien, auf den Säulen stehen zwei Krieger, die in das Horn stoßen. Im Bogen: VALENTINVS CVRIO. Bd. I, S. 201.

H. 0,095; br. 0,075.

In Drucken von 1523. Die Mittelgruppe copirt in Dibdin's Decam., II. p. 189.

1) Dies Blatt und das folgende sind aus | geführt; wir haben sie daher als 238a und
Versehen in Bd. I unter den bereits anders | b gezählt.
verwendeten Nummern 237 und 238 auf-

240.

(Pass. 140.) Aehnliche Composition, nur kleiner. Statt der Krieger zwei kleine Kindergestalten auf den Säulen. Bd. I, S. 201.

H. 0,085; Br. 0,055.

241.

(Pass. 141.) Curio's Zeichen. Nur der Schild mit der Hand, von zierlicher Form und mit höchst geschmackvollen Ornamenten im Stil gravirter Arbeit. Schnitt in Lützelburger's Art. Amerbach'sches Verzeichniss: „Insigna Curionis hoc est tabula Parrhasii, H. H.“ Bd. I, S. 201.

H. 0,08; br. 0,05.

Copie in Dibdin's Decam. II. p. 189. — Alte Copie, gröfser. H. 0,10; br. 0,65, und gegenfeitig, so dafs die Hand die linke statt der rechten ist, in Drucken seit 1549.

242.

(Pass. 59.) Zeichen des Thomas Wolff: der zum Schweigen mahnende Philosoph. Ueberschrift; „Digito compesce labellum.“ Zu den Seiten: „Dixisse aliquando poenituit, tacuisse nunquam. — Multa quidem audienda, pauca vero dicenda.“ Unten „THOMAS VOLFFIUS.“ Alles dies mit beweglichen Lettern. Bd. I, S. 201.

H. 0,085; br. 0,073.

243.

(Pass. 60.) Aehnliches Zeichen desselben, etwas kleiner. Unterschrift THOMAS VVOLF. Sonst dieselben Inschriften. Bd. I, S. 201.

H. 0,068; br. 0,052.

Copie in Dibdin, Decam. II., S. 296.

244.

(Pass. 133.) Zeichen des Matthias Apiarius (Bienenvater) zu Bern (druckte seit 1530, vielleicht auch schon seit 1525): Bär und Bienenstock. Der Bär klettert am Baum empor, um den Honig im Spalt zu suchen, links von fünf, rechts von sieben Bienen umschwärmt. Pflanzen am Fufs des Baumes. Bd. I, S. 201.

H. 0,065; br. 0,045.

Grössere Copie in Drucken des Apiarius.

245.

(Pass. 134.) Aehnliches Zeichen des Apiarius. Rechts aufser den

Bienen noch eine Spinne, sowie einige Vögel. Ein Klöpfel hängt vom Baume vor dem Spalt. Am Fufs ein hebräisches Buch. Bd. I, S. 201.

H. 0,085; br. 0,055.

Nachahmung dieser Composition in einem Schilde (in Drucken von 1540) h. 0,08; br. 0,06. — Copie in Dibdin's bibl. Decamerone II, p. 202. Diese sowie eine kleinere und geringere Copie wahrscheinlich von J. Kerver (Vgl. Archiv für die zeichnenden Künste I. S. 49 f.)

246.

(Pass. 135.) Zeichen des Christoph Froshover in Zürich (druckte seit 1522, starb 1564). Frösche klettern an einer Weide empor, Hintergrund Landschaft mit Bauernhöfem. Umrahmung mit eleganten Verzierungen nach Art eines Teppichmusters. Den Baum umschlingt ein Band mit der Schrift: „CHRISTOF FROSHOVER ZVO ZVRICH“. Amerbach'sches Verzeichniss: „Insigna Froshoveri cum emblem. H. H.“ Feiner Lützelburger'scher Schnitt. Bd. I, S. 201 f.

H. 0,084; br. 0,058.

Schon in Drucken von 1526. Copie in Dibdin's Decam. II. S. 200.

Vgl. Rudolphi, die Buchdrucker-Familie Froshauer in Zürich, 1869. 8.

247.

(Pass. 136.) Zweites Zeichen deselben. Ein Knabe auf einem colossalen Frosch reitend, den kleinere Frösche umgeben, in der Richtung nach rechts, den Kopf zurückwendend. Hinten ein Frosch auf der Weide, Blick auf einen Gebirgssee. Schriftband: „CRISTOF FROS . . HOWER ZV ZVRCH.“ Bd. I, S. 201 f.

H. 0,085; br. 0,06.

248.

(Pass. 137.) Aehnliches Motiv, kleiner; der Knabe erhebt die Hand um den Frosch zu schlagen. Hintergrund Berge mit Schloß. Bd. I, S. 201 f.

H. 0,06; br. 0,04.

249. 250. Signete. — Englische Zeit.

249.

(Pass. 53.) Zeichen des R. Wolfe. Drei Knaben einen Apfelbaum plündernd, den ein leeres Schriftband umschlingt. Das Wort CHARITAS,

mit beweglichen Lettern gedruckt, zu beiden Seiten, die zwei ersten Sylben links, die dritte rechts; ohne Umrahmung. Bd. I, S. 402.

H. 0,066; br. 0,040. Facsimile im Archiv für die z. K., II. S. 138. Cliché-Druck in Holb. u. f. Z. Bd. I.

250.

(Nicht bei Pass.) Ähnliches Zeichen in einem Schild.

Angeführt von Johnson, *Typographia* I. p. 531.

251—270. Initialen und Alphabete.

251.

Alphabet mit Bildern des Alten Testamentes.

- | | |
|--|---|
| <p>A. Erschaffung Eva's
 B. Sündenfall.
 C. Vertreibung aus dem Paradies.
 (Diese drei an die entsprechenden Darstellungen aus den Todesbildern erinnernd.)
 D. Opfer von Abel und Cain.
 E. Abel's Ermordung.
 F. Die Arche auf den Wassern.
 G. Der trunkene Noah.
 H. Bau des Babylonischen Thurms; vortrefflich.
 I. Abraham und die drei Engel.
 K. Opfer Abraham's.
 L. Isaak Jacob segnend, während Rebekka mit der Schüssel daneben steht.
 M. Jacobs Traum von der Himmelsleiter. Sehr hübsch.
 N. Verkauf des Joseph.
 O. Joseph und Potiphars Weib.
 P. Die Frau des Potiphar Joseph bei ihrem Gatten verklagend. Hinten wird Joseph ins Gefängnis geführt.</p> | <p>Q. Joseph deutet im Gefängnis den Traum seiner Kerkerge-
 nossen, der in zwei Medaillons an der Wand vorgestellt scheint.
 R. (in Petr. Martyr) oben: Pharao auf seinem Lager, Joseph deutet seinen Traum; unten: die sieben fetten und die sieben mageren Kühe.
 S. Joseph, gekrönt, fährt zu Wagen durch das Land.
 T. Joseph läßt Getreidesäcke einfahren.
 V. Die Brüder flehen Joseph um Getreide.
 W. Der Becher Joseph's wird in Benjamin's Sack gefunden.
 X. Joseph drückt Benjamin an die Brust. Die Scene spielt in einem schönen Gemach.
 Y. Joseph vergiebt den Brüdern.
 Z. Die Familie Jacob's zieht nach Aegypten.</p> |
|--|---|

Jeder Buchstabe 0,044 im Quadrat, mit der Umrahmung. Entschieden von Holbein, nicht, wie vielfach angenommen worden, von Urs Graf (vgl. Pass. III. p. 375, Anm. 92 a. — R. Weigel, *Holzchnitt-Alph.* S. 33.), obwohl eine Ähnlichkeit im Schnitt mit dem Vater-

unfer des letztern nicht zu verkennen ist. Amerb. Verz.: „Alphabetum magnum cum historiis bibliacis. II. II, fol. 1. deest. R.“ — Probeblätter mit 23 Initialen: in Berlin 3 Exempl. (1 aus der Sotzmann'schen Sammlung), 1 in Basel. In allen fehlt das R. Dies kommt indeß vor in „Petri Martyris ab Angleria de rebus Oceanicis et Orbe nouo decades tres“, Basel, Bebelius, 1533. fol. (Panzer, Annales IX, S. 407, Nr. 946). Einzelne Initialen in zahlreichen Drucken. Das I auch in englischen Drucken (Assertio incl. Arthuri regis. 1544).

252.

(Pass. 3.) Alphabet mit Todesbildern. Bd. I, S. 193, 200, 280.

A Gebein aller Menschen.	N Reicher Mann.
B Papst.	O Mönch.
C Kaiser.	P Kriegsmann.
D König.	Q Nonne.
E Cardinal.	R Narr.
F Kaiserin.	S Dirne.
G Königin.	T Säufer.
H Bischof.	V Reiter (Bauer zu Pferd).
I Herzog.	W Waldbruder.
K Graf.	X Spieler.
L Domherr.	Y Junges Kind.
M Arzt.	Z Jüngstes Gericht.

Jede Initiale h. 0,025 Quadrat.

Blätter mit Probedrucken:

A. Folioblatt, die Buchstaben in vier Reihen enthaltend, mit der Unterschrift: „Hanns Lützelburger, formschnider, genant Franck“. Basel, Museum. Amerb. Verz. „Alphabetum cum chorea mortis H. II. Hans Lützelburger formschnider genant franck. fol. I“. Dresden, Museum. London, British Museum; (hier indeß jeder Buchstabe sowie die Adresse einzeln aufgezogen). Dafs ein solches Blatt, wie Passavant angiebt, auch in Berlin sei, ist nicht richtig.

B. Folioblatt, ohne Lützelburgers Adresse. Bibelstellen in deutscher Sprache über und unter dem Ganzen, sowie unter jedem einzelnen Buchstaben, zum Theil mit den lateinischen Bibelstellen in den Ausgaben der „Bilder des Todes“. übereinstimmend. — Feste Coburg; Karlsruhe, Kupferstichcabinet.

C. 21 einzelne Buchstaben (es fehlen B, O, S) mit lateinischen Bibelversen, die mit den deutschen des vorigen Blattes übereinstimmen. University Galleries, Oxford (aus der Sammlung von Francis Douce). Douce (S. 276) sagt, dafs die Initialen mit den Todesbildern besonders veröffentlicht worden seien in einem ganz kleinen Band, ohne Datum, jeder Buchstabe mit Bibelstellen aus der Vulgata. Er mochte dieses Exemplar meinen.

Einzelne Buchstaben kommen vor: wohl zuerst im Neuen Testament, Griech., Basel, Bebelius, 1524 (N), in der französischen Ausgabe des Neuen Testaments Basel 1525 (A, E, I, L, N, P, Q, S). — Lantgreuifch gemeyn ausschreiben Protestation . . . etc. (Vom Reichstag zu Speier, 1529). Ohne Ort und Jahr. (A. D. W.). — Dann in der späteren Ausgabe des griech. N. Testaments von 1531 (A. E. I. N. O. R. T.), — Galen von 1538. — Nic. Borbonii Vand. Nugae. Basel, Cratander, 1538. — In zahlreichen andern Drucken von Froben, Ifengrin, Cratander, Hervagius u. f. w.



Copien in Straßburger Drucken von Schott und Cepheus seit 1526; dann in Augsburg, Zürich, Wien, London.

Moderne Copien: Probedruck A facsimilirt von H. Loedel. Als Buch herausgegeben 1) mit Text von Eliffen, Göttingen 1849. — 2) Mit Randzeichnungen von Osterwald, Köln 1849. — 3) The celebrated Hans Holbein's alphabet of death Paris 1856. (Loedel's Copien sind hier begleitet von zwei Todtentänzen aus Simon Vostre's Heures und von einer Copie des Holbein'schen Todeswappens aus den „Simulachres.“

Einige Copien in Weigel's Holzschnitten berühmter Meister und in „Holbein und seine Zeit“ Bd. I.

Freie Nachahmungen: 24 Blatt Todesbilder (kleine Buchstaben). Nur wenige Motive neu, etwas größer im Format, mit deutschen Versen, deren Schreibart nach Augsburg zu weilen scheint. Berlin, Muf.; London, Brit. Muf.; Oxford, Bodl. L. (unvollständig, 21 Bl.) H. 0,045; br. 0,035.

253.

(Pass. 4.) Bauernalphabet, 24 Initialen. A Musikanten, B—K tanzende Paare, L ein zärtliches Paar, M Streit von drei Bauern, N zwei Burfchen tanzen, ein Weib sieht zu, O ein Bauer, der ein Mädchen umschlingt, wird von einem zweiten begossen, P ein Burfch reicht einer Dirne einen Kübel zum Trinken, Q ein Bauer übergibt sich, während zwei andere ihn halten, R Bauer und Bäuerin kochen, S ein Bauer, der hinter einem Zaun hockend seine Nothdurft verrichtet, ein Schwein kommt dazu, T ein Burfch und ein Frauenzimmer, ihre Nothdurft verrichtend, V Kegelspiel, W Heimritt, hinter dem Bauer sitzt sein Weib, X der Arzt in der Bauernstube, Y, Z spielende Bauerjungen. Bd. I, S. 200 f. — Amerbach'sches Verzeichniß: „Alphabetum minimum cum rusticis, H. H.“

Jede Initiale 0,02 Quadrat.

Probedruckblätter im Baseler und im Dresdener Museum. — In zahlreichen Drucken von Froben, Cratander, Bebel u. f. w. — Einzelne Initialen copirt in R. Weigel's Holzschnittwerk und in „Holbein und seine Zeit.“ — In Baseler Drucken auch eine Folge von etwas größeren freieren Nachbildungen.

254.

(Pass. 5.) Alphabet mit Kinderspielen, 24 Initialen. A—F spielende und musizierende Knaben (vom F in mehreren Büchern, z. B. Petrus Martyr, f. u., noch ein zweites Exemplar: zwei Kinder, die sich raufen) H vier Knaben, einer reitet auf dem andern, M Knabe mit einem Hund, N drei Knaben, einem wird der Kopf gewaschen, O Prügelei, P Kinder Pferd spielend, Q spielende Kinder, S zwei Knaben mit Trommel und Pfeife, T spielende Kinder, V ein Knabe von zwei andern über-

gelegt, W—Z allerlei Spiele. Bd. I, S. 201. Amerbach'sches Verzeichniss: „Alphabetum minimum cum pueris subtiliss. H. H. fol. I.“

Jede Initiale 0,018 Quadrat.

Probedrucke Basel und Dresden. — 16 Buchstaben in „L. Coelii Lactantii Firmiani Divinarum institutionum libri VII“ etc., Basel, Cratander und Joh. Bebelius, 1532 (Panzer Annales, VI, S. 288, Nr. 873). Einzelne Buchstaben in zahlreichen Drucken Cratander's, so in Petr. Martyr, de rebus oceanicis, 1533. — Auch in Drucken des Crinitus zu Antwerpen.

255.

Kinder allerlei Handwerke ausübend, 22 Buchstaben, A und B fehlen. Bd I, S. 201.

Jede Initiale mit Einfassung 0,03 Quadrat.

Einige in Cypriani Opera (P, Knaben als Kanoniere, sehr häufig), in Petr. Martyr, de reb. ocean., „Polydori Vergilii Urbinatis Dialogorum de prodigiis libri tres“, Basel, Bebelius 1533. 8. — Dies Alphabet, sowie Nr. 256 und 257, beginnen ein Probeblatt mit 111 Initialen im Kupferstichcabinet des Berliner Museums, das zum grossen Theil Buchstaben nach Zeichnungen Holbein's enthält, namentlich vier nicht ganz vollständige Alphabete, zwei mit Kindern, eins mit Thieren, eins mit gothischem Blattwerk (dies nicht von Holbein), dann verschiedene griechische Initialen. Offenbar war es dies Blatt oder ein ähnliches, welches im Amerbach'schen Verzeichniss erwähnt wird: „Alphabetum cum pueris triplex animalculis floribus. H. H. puto“. — Vgl. Passavant S. 375, Anm. 92 b.

256.

Spielende Kinder, 28 Initialen (W fehlt, D, P, R, T doppelt). A Zwei Knaben mit Horn und Dudelfack. B Zwei Knaben mit Prachtgefäss. C Zwei Knaben als Handwerker. D Knaben mit Schwertern, gleichfalls D Ein Knabe einen zweiten, der auf dem Bauche liegt, prügelnd. E Knabe einen andern schleifend. F Ein Knabe schiefst einen Purzelbaum, dahinter ein anderer. G Ein Knabe springt, ein zweiter zeigt nach vorn. H Zwei allerliebste Flügelknaben sitzen traulich neben einander. I Drei Kinder, Pferd spielend. K Drei spielende Kinder. L Zwei Knaben sich mit Ruthen schlagend. M ein Knabe, halb kniend, hüllt den Buchstaben mit einer Decke ein. N Zwei pissende Kinder. O Zwei Knaben als Pflüger. P Ein Knabe geigt, ein zweiter hält eine Schüssel. P ein Knabe will dem zweiten einen Federhut abnehmen. Q Drei Knaben, zwei scheinen durch Wasser zu reiten. R Zwei Knaben sich haschend und raufend. R Zwei Knaben, der eine scheint etwas aus einem Sacke zu nehmen. S Ein Knabe läßt sich von zwei anderen ziehen. S Knabe auf einem zweiten reitend. T Knaben sich balgend. T Zwei Knaben mit Hüten am Boden; einer bläht. V Zwei Knaben, der eine trägt einen Sack auf dem Rücken.

X Zwei Kinder mit päpstlicher und mit kaiferlicher Krone. Ein drittes, als Themis, sitzt auf ihnen. Y Drei musizirende Kinder. Z Knaben als Jäger. Bd. I, S. 201. Der Grund stets schraffirt.

Jeder Buchstabe 0,022 in Quadrat.

Das zweite Alphabet auf dem bei 255 erwähnten Probedruckblatt. Viele Buchstaben in den Opera Cypriani und andren Drucken (darunter noch andre Darstellungen von D, G, R, S, T). — Passavant, ebenda, Anm. 92 c.

257.

Spielende Kinder, meist einzelne Knaben, zum Theil geflügelt; musizierend, reitend, naschend u. s. w., unter ihnen besonders hübsch M sitzender Flügelknabe und V Knabe mit einer Henne. — Grund hell.

Jeder Buchstabe 0,02 Quadrat.

Achtzehn Buchstaben an dritter Stelle auf dem bei 255 erwähnten Probedruck. — Einzelne Buchstaben in „*Divi Joannis Chrysostomi . . . in totum genesios librum homiliae sexaginta sex a Joanne Oecolampadio hoc anno versae*“ . . . Basel, Cratander, 1523. fol. (Panzer, Annales, VI, S. 240, Nr. 501). Hier auch P und S, die auf dem Probedruck fehlen. Opera Cypriani. — Petr. Martyris, de reb. Ocean., 1533.

258.

Kinder-Initialen, meist einzelne Knaben, Grund schraffirt.

Je 0,26 Quadrat.

Neues Testament, Ad. Petri 1523, 8^o.

259.

Größere Kinder-Initialen, z. B.: A ein von Guirlanden herabgefallener, auf dem Rücken liegender Knabe. — D geigender Knabe, daneben ein zweiter. — D Flöte blasender Knabe. — M. Knaben, kostbare Gefäße tragend. — N Blasender Knabe, daneben liegt ein zweiter, einen Zweig in der Hand. — I Drei Knaben als Winzer.

0,049 Quadrat.

Neues Testament von A. Petri. Fol. 1523. Altes Testament, 1524, sowie verschiedene Publicationen des H. Petri. Das I copirt in R. Weigel, Altdeutsches Holzschnitt-Alphabet p. 17. Cliché-Druck in Holbein und seine Zeit. Bd. I.

260.

Zahlreiche mythologische oder andere figürliche Darstellungen, z. B. A Moscowitischer Reiter, A, B Satyrn, C Zweibeiniger Centaur mit Pfeil und Schild. C Greis einen Todtenschädel betrachtend. S Zwei

Fischer mit Netzen. V Nympe auf Delphin. L Triton. N Lucretia sich erstechend u. f. w.

0,029 im Quadrat.

Probeblatt. Opera Cypriani u. f. w. — Das C copirt in Weigel's Holzschnitt-Alphabet.

261.

Kleine Genrevorstellungen und allerlei Figürliches. F Hexe auf einem Bock durch Wasser reitend; höchst jovial (Bezeichnet i. F.). D Trommler. D Bauernweiber. E Person mit Eimer und Kochlöffel. A Ein Landsknecht von einem andern verfolgt. N Gewappneter Reiter. H Spielender Dudelsackpfeifer, prachtvoll. — V Schreitender Hausfrier mit Hund. V Simson mit den Thorflügeln. Q Zwei tanzende Gestalten, der Mann im Schurzfell. P Eremit. B. I, S. 201.

Je 0,016 im Quadrat.

Neues Testam. A. Petri 1523. 8^o. — Cypriani Op. — Op. Tertulliani.

262.

Initialen mit Thieren, Blumen u. dgl., z. B. D Angebundener Bär, hockend, vortrefflich. S. Löwe. D Mäuse. M Zwei Enten zwischen Schilf und zahlreiche andere Vorstellungen.

0,02 im Quadrat. — Opera Tertulliani.

263.

Thiere, Pflanzen, Stillleben. Fast alle Buchstaben mehrfach vertreten. Z. B. A Stachelschwein unter einem Apfelzweig, L Ziegenbock, C. Hirsch, I Aufgehängte Harnische u. dgl. — I, V Musikinstrumente, P Waffen, Q Krüge und Schüsseln u. f. w.

0,016 im Quadrat.

Opera Tertulliani. — Neues Testam. A. Petri 1523. 8^o. — Calendarium hebraicum, Frob. 1529. — Ptolemäus 1540 u. f. w.

264.

Thiere und Aehnliches, z. B. I Drei Papageien (Berliner Probeblatt). R Esel in einer Wiege

0,029 im Quadrat.

265.

Thiere und Aehnliches, z. B. Wolf auf einem Schaf. I 2 Affen. E, W Raubvögel. W Schilf, Frosch und Schlange.

0,025 im Quadrat.

Altes Testament. A. Petri 1524.

266.

Große griechische Initialen. *A* Der trunkene Silen auf einem Schwein reitend und ein Faun. *Θ* Simfon mit dem Eselskinnbacken, aus welchem Wasser springt. *Π* Der verlorene Sohn bei den Schweinen. — *Ω* Ein Kind in einer Muschel über das Meer fahrend. Vgl. Bd. I, S. 291.

0,046 im Quadrat, mit dreifacher Linienumrahmung.

Diese vier im Galen von 1538. Vgl. Passavant S. 376, oben. Das *A* im Facsimile bei R. Weigel, Holzschnitt-Alphabet, im Cliché „Holbein und seine Zeit“. Bd. I.

267.

Griechische Initialen, etwas kleiner; *A* Zwei Knaben mit einer Traube. *Π* Kind auf einem Bock reitend, *Σ* Zwei Kinder mit Pokal und Henkelflasche, *Ω* Bacchus von drei Kindern getragen.

0,03 im Quadrat.

Galen.

268.

Kleinere griechische Initialen mit mannigfaltigen figürlichen Darstellungen. *A* Zwei Gestalten ein Netz ziehend. *Γ* Kniender Mann einen Rebstock beschneidend. *Z* Kind im Hemdchen mit einer Katze spielend. *Η* Tanzendes Bauernpaar. *Θ* Zwei Landsknechte. *A* Tanzendes Bauernpaar. *M* Weibliche Gestalt in Gewinde ausgehend. *Ξ* Koch und Kellermeister, der erste mit großem Löffel, der zweite aus einem großen Humpen trinkend. *Η* Weibliche Gestalt in Laubgewinde ausgehend. *Σ* Ein Liebespaar wird von zwei Frauen im Bett überrascht. *Υ* Ein Knabe reitet auf einem andern. *Φ* Junges Weib und alte Hexe, in Gewinde ausgehend. *X* Knabe mit Jagdgeräth, einen Hund an der Leine. *Ψ* Reiterkampf. *Ω* Zwei Frauen prügeln einen liegenden Mann. — Gleiche Größe (Berliner Probeblatt): *Γ* Sitzender Geiger in antiker Tracht. *A* Laufender nackter Mann mit Federhut, dahinter Knaben. *Z* Nackte springende Gestalt und Hund. *A* Spielende Kinder. *Θ* Sitzender Mann in antiker Tracht, zwei Fackeln haltend. *Φ* Drei tanzende Knaben. *Ψ* Drei Satyrn, einer musiciert. *Ω* Zwei Knaben halten einen Schild mit Cherubskopf.

0,026 Quadrat.

P. Gillii Lex. Gr.-Latin. Basel, Frob. 1532 fol.

269.

(Pass. 52.) Initiale S. Curius Dentatus die Gaben der Samniter zurückweisend. Bd. I, 402.

0,035 Quadrat.

Am Beginn des Textes vom Genethliacon Eäduerdi (vgl. Nr. 205) und in verschiedenen anderen Drucken von R. Wolfe, London, z. B. *The Ground of Artes. etc.* by Robert Recorde, 1543.

Facsimile im „Archiv für die zeichnenden Künste“, II. Jahrgang. Leipzig, R. Weigel, 1856, p. 142. — Desgl. in *Holbein und seine Zeit*. Bd. I.

270.

Initiale H. Ifaak, der den Jakob segnet. Bd. I, S. 402.

H. 0,045 im Quadrat.

Assertio inclytissimi Arturii Regis Britanniae. 1544 Londini. Vgl. Ambroise Firmin Didot, *Histoire de la gravure sur bois*, S. 88.

VI. Holzschnittwerk des Ambrosius Holbein.

1—14. Buchtitel.

1.

(Passavant H. Holbein Nr. 71.) Enthauptung Johannes des Täufers, in der unteren Abtheilung. Seitwärts sitzen zwei Männer an einem Tische, Herodias empfängt das Haupt und erscheint weiter rechts noch einmal, indem sie ihrer Mutter kniend das Haupt überreicht. An den Seiten und oben reiche Architektur, mit dem Zeichen Froben's oben, dem von einer Hand gehaltenen Caduceus, auf welchem ein Vogel sitzt. Bd. I, S. 208.

H. 0,177; br. 0,12.

Institutio principis Christiani etc. per Erasmus Rot., in fine: Basileae apud Johannem Frobenium, mense Maio MDXVI. 4. (Panzer, *Annales VI*, S. 197, Nr. 162), vielleicht für dies Werk erfunden, doch schon früher vorkommend: Desid. Erasmi Roterod. *Encomium Moriae*, Basel, Froben, März 1515. 4. (Panzer, *Annales VI*, S. 193 Nr. 139); dann in Drucken des Froben von 1517 u. ff., auch in der *Utopia* des Th. Morus von 1518 und „*In epistolam Pauli apostoli ad Romanos paraphrasis . . . per Des. Erasmus Roterodamum*“, Basel, Froben, 1518, 1519. — Phil. Melancthon's *sermo . . . de corrigendis adolescentiae studiis*, 1519.

Zwei Copien, eine in Drucken des Froben, 1520, eine zweite, kleiner, in Kölner Drucken, siehe bei Passavant.

2.

(Pass. H. Holbein 89.) Der Tod als Mäher; vor ihm sinken alle Stände, Papst, Mönch, Bischof, Eremit, Krieger, Weib u. f. w. Diese Composition in der unteren Abtheilung, an den Seiten und oben allegorische Gestalten der Tugenden und Laster, links spess und über ihr

SVPERBIA, rechts PRVDENTIA und über ihr AVARICIA, oben in der Mitte IVSTITIA. — Bd. I, S. 209.

H. 0,135; br. 0,09.

Bibliorum opus integrum, Ausgabe von Erasmus, Basel, Th. Wolff, 1522. 4. Doch offenbar schon früher. — Melanchthon, Annotationes in Evangel. Matthaei, Basel. 1523.

3.

(Pass. H. Holbein 77.) Untere Titelleiste. Triumphzug der Venus; vorn links ein Mann auf Krücken, die Besiegten folgen dem Wagen. Mit den Namen VENVS und CVPIDO.

H. 0,025; br. 0,120.

D. Erasmi Roterodami, Antibarbarorum liber unus, Basel, Froben, December 1520. 4. (Panzer, Annales, VI, S. 219, Nr. 340). — „Luciani Samosatensis Saturnalia Cronosolon“ u. f. w. „Des. Erasmo interprete,“ Basel Froben, August 1521 fol. (Panzer, Annales, VI S. 225 Nr. 384) und in zahlreichen späteren Drucken.

4.

(Pass. H. Holbein 92.) Lucretia gibt sich zu den Füßen ihres Gatten Tarquinius Collatinus den Tod. Zwei andere Gestalten neben diesem. Seitwärts Kinder, welche leere Schilde halten; in den Umrahmungen reiches Blattwerk, zum Theil noch gothisch stilisirt, und oben das Schweifstuch mit dem Christusantlitz von zwei Engeln gehalten. Bd. I, S. 203. Amerbach'sches Verzeichniß: „Aliud (d. h. „Ghüs“) cum Lucretia semet interficiente. H. H. f.“

H. 0,180; br. 0,125.

Titel zu: Erasmi declamatio de morte, Basel, Froben 1517. 4. — Erasmi, querela paeis undique gentium eiectae profigataeque“ etc. Basel, Froben, 1517. 4. (Panzer, Annales, VI S. 201 Nr. 194) — Plutarchi opuscula, Basel, Froben, 1517. — Utopia 1518 (siehe bei Nr. 16.)

5.

(Pass. H. Holbein 157) Buchtitel. Die sieben Cardinaltugenden. Unten: FIDES, SPES und CHARITAS; hinten Schweizerlandchaft. An den Seiten FORTITVDO und TEMPERANCIA, oben IVSTITIA und PRVDENCIA. Ueberall Devifen.

H. 0,13; br. 0,085.

Henr. Glareani . . . de Geographia liber unus. Basel, Emmeus, 1527, 4.; wahrscheinlich auch schon in früheren Drucken.

6.

(Pass. H. Holbein 158.) Bilder der Weibermacht. Unten Aristoteles von Phyllis geritten, oben Delila und Simfon. Seiten: rechts der Zauberer Virgil, darunter das Wappen des Druckers Pamphilus Gengenbach, links Salomo als Götzendiener, darunter das Baseler Wappen. Das

Götzenbild trägt das im Schnitt verstümmelte, gegenseitige Monogramm des Ambrosius. B. I, S. 209 f.

H. 0,145; br. 0,105.

Alda Guarini Veronensis. Basileae apud Pamphilum G. (Gengenbach) Mense Iulio Anno MDVII. 4. (Panzer citirt nur eine Ausgabe von 1507). — Sermo de Penitentia ... Martini Lutheri Augustiniani Vuittenbergensis. Bei Pamphilus Gengenbach, Basel. — Die Leisten einzeln geschnitten, die rechte und die linke in manchen Exemplaren verwechselt. Die obere und die untere allein in der Fabelsammlung, Basel, bei Pamphilus Gengenbach, 1518.

7.

(Pass. 1.) Die Verläumdung des Apelles, Die Composition nimmt die untere Leiste des Titels ein; neben den in ihr auftretenden Figuren stehen die Namen: IGNORANTIA, SVSPICIO, CALVMNIA, INVIDIA, FRAVS, INSIDIAE, PENIDVTO, VERITAS. Darüber in beweglichen Lettern: „Apelles olim hujusmodi pictura Calumniam ultus est.“ An den Seiten die Gestalten der vier Tugenden:

TEMPERANCIA	CARITAS
IVSTICIA	FORTITVDO.

Oben die Schlacht des Armin mit dem Tode des Varus. Inschriften:

GERMANI — ARMINIVS — VARVS. QVINTILIVS. **A** — SPQR — TANDEM. VIPERA. SIBILARE DESISTE. Das Monogramm, welches bereits hinter dem Namen des Varus steht, ist unter dem letzten Schriftfädelchen nebst der Jahrzahl 1517 wiederholt. Bd. I, S. 205 f.

H. 0,255; br. 0,175.

Breve Leo's X. an Erasmus vom 10. September 1518, in dem „Novum Testamentum omne . . . ab Erasmo Roterodamo recognitum“ (Nov. Test. graeco-latinum). In fine: „Ba-leae in aedibus Joannis Frobenii anno salutis humanae M. D. XIX., Mense Martis.“ (Panzer VI, S. 211, Nr. 271). Der Schluß des Textes schon von 1518 datirt. fol. — Als Titel von: Des. Erasmi Roterodami in nouum testamentum ab eodem denuo recognitum annotationes, Basel, Froben, 1519 fol. (Panzer, Annales VI, S. 211, Nr. 271). — Maximi Tyrii Philos. Platon. Sermones e graeca in latinam linguam versi Cosmo Paccio interprete, Basel, Froben, 1519 fol. — LucianiSamosatensis Saturnalia, Cronofolon u. f. w. Basel, Froben, 1521. — Opera divi Caecilii Cypriani, Basel, Froben 1521. — Erasmi adagia, Basel, Froben, 1523.

8.

(Pass. 3.) Das Hofleben, nach der Schilderung des Lucian. Diese Composition füllt die untere Leiste des Titels, mit der Unterschrift IMAGO VITAE AVLICAE; über den in ihr auftretenden allegorischen Figuren stehen die Namen, und zwar von rechts nach links: SPES, OPVLENTIA, FALLACIA, SERVITVS, LABOR, SENECTA, CONTUMELIA, DESPERATIO. Die Seitenleiste links enthält: ADVLACIO, darüber CVPIDO, lustig hüpfend mit gespanntem Bogen, rechts FORTVNA und VENVS. Oben Mercur und Apollo (MERCVRIVS APOLLO), und Apollo die Daphne verfolgend (DAPHNE IN LAVRVN),

Die obere Leiste wird im Amerbach'schen Verzeichniss erwähnt: „Aliud (d. h. Compartmentum) cum Mercurio, Apolline, Daphne.“ Ohne weiteren Zusatz über den Meister. — Bd. I, S. 204 f.

H. 0,24; br. 0,175.

Maximi Tyrrii Philosophi Platonici Sermones e graeca in latinam linguam versi Cosmo Paccio interprete. Basel, Froben 1519. fol. (Panzer, Annales, VI S. 210 Nr. 270). — Novum testamentum omne ... ab Erasmo. Rot. recognitum. Basel, Froben, 1519. hier als Titel, in der Ausgabe von 1522 als Umrahmung des Breve's Leo's X. — Opera Divi Caecillii Cypriani, Basel, Froben, 1520. 1522. — Arnobus Afer Commentar. in psalm. ed. Erasmi. Rot., Basel, Froben, 1522, fol. — Nov. Test. ab Erasmo rec. graece et lat., Basel 1522. fol.

9.

(Pass. Hans Holbein 107.) Triumphzug von Kindern, unten. Vier Knaben vorauf; es folgt ein Knabe von sechs andern getragen. — Emporkletternde Kinder (Seiten). — Zwei Sphinxen ein Medaillon haltend (oben). „Aliud (d. h. Compartmentum, also nur die untere Leiste) cum pueris arma gestantibus. H. H.“ (Amerbach'sches Verzeichniss.) Bd. I, S. 203.

H. 0,181; br. 0,12.

Erasmi querela pacis ... Basel, Froben, 1517. 4. — Michaelis Ritii Neapolitani de regibus Francorum lib. III. Basel, 1517. fol. (Panzer, VI, S. 200, Nr. 188). — Erasmi aliquot epist. Basel, 1518. — Officia Ciceronis ... recog. ab Erasmo Rot. Bas., Froben, 1520. 4.

10.

(Pass. H. Holbein 108.) Ein Knabe in's Horn stossend und Froben's Caduceus haltend, wird von zwei andern Knaben, von denen der eine mit einem Federhut geschmückt ist, auf einer Bahre getragen, die mit einem Thierfell behangen ist. An den Seiten ein candelaberartiger Aufbau, dessen Fufs jederseits ein Kind umschlingt. Oben zwei in Gewinde endigende Knaben zu den Seiten eines Gefässes; an den Ecken oben zwei Medaillons. Auf guten Drucken ist auf dem Medaillon zur Linken das Monogramm A. H. weifs auf schwarzem Grunde sichtbar, auf dem rechts ein umgekehrtes K. O. „Aliud (d. h. Ghüs) cum Pueris alterum deferentibus H. H. forte.“ Amerbach'sches Verzeichniss. Bd. I, S. 203.

H. 0,151; br. 0,11.

Geuchmat des Th. Murner, Basel, A. Petri 1517. 4. — Erasmi querela pacis, Basel, 1518, 4., sowie zahlreiche andere Drucke Froben's (vgl. Passavant). Copien, gegenseitige und gleichzeitige, seit 1517 und 1518 in Drucken von Michael Furter, Cratander, A. Petri und auswärtigen Buchdruckern.

II.

(Pass. 104.) Kämpfende und scherzende Knaben. Oben in der Mitte zwei Knaben in einem Korb, der eine hat eine bärtige Satyrmaske mit Hörnern vor dem Gesicht und hält einen Widder beim Horn.

Links schlägt ein Knabe einen andern mit einer Krücke zu Boden, rechts rennt ein Knabe mit dem Dreizack gegen einen andern an, der sich mit dem Schilde schützt und einen Storch umschlingt. In der Seitenleiste links ein Knabe mit einer Trommel, unter ihm ein zweiter, auf allen Vieren kriechend, als Basis des Ornaments, und ein Knabe, den Candelaber umschlingend. Rechts ebenfalls drei Knaben, der oberste reißt einem Löwen den Rachen auf, der zweite dient stehend als Träger, der unterste wie gegenüber, umfaßt einen Candelaber. In der unteren Leiste halten zwei bekleidete Knaben das Schild des Froben, zwei liegen links und rechts auf dem Boden, eine hübsche Landschaft bildet den Hintergrund.

H. o,189; br. o,142.

In epistolam Pauli ad Romanos paraphrasis per Eras. Roterodamum. Basel, Froben, 1518.

Erasmi Rot. Querela Querela pacis, doch nicht als Titel, sondern auf der ersten Textseite, dessen ratio perveniendi ad veram Theologiam, Basel 1519, 8. und andere Drucke Froben's.

12.

(Pass. H. Holbein 105.) Die Genien der Künfte. Oben ein thronender kleiner Genius, dem zwei andere Genien Schwert und Lorbeer darreichen. Zu den Seiten musizierende Kinder. Schmale Seitenleisten mit Arabesken und Kindern. Hübsch namentlich die Leiste rechts, oben ein Kind mit Federhut, die Flöte blasend. Unten sieben Kinder mit allerlei Instrumenten, lesend, messend, auf Stelzen steigend, als Sinnbilder der Wissenschaften und Künfte. Im Amerbach'schen Verzeichniss wird die obere Leiste erwähnt: „Compartiment. cum puero rege creato.“

H. o,275; br. o,185.

Des. Erasmi Roterodami in novum testamentum. . . . annotationes. Basel, Froben, 1519, fol., am Anfang des Textes. — Maximi Tyrri . . . Sermones. Basel, Froben, 1519, Dsgl. 1521. fol. — Erasmi Adagia. Basel, Froben, 1523, fol., hier nach dem Index.

13.

(Nicht bei Pass.) Kinder mit Trophäen. Unten sitzt ein Kind auf dem Throne, von fünf anderen Kindern, theils nackten, theils bekleideten, umgeben. An den Seiten je ein Kind Trophäen tragend, darüber ein Vogel. Oben sechs in Gewinde ausgehende Knaben, die zwei mittelften streiten sich.

H. o,11; br. o,075.

Jac. Fabri Stapulensis Commentarii in Johannem. Basel, Cratander, 1523. Fol. (Als Umrahmung von Cratander's Zeichen).

14.

(Nicht bei Pass.) Zwei Knaben mit dem Schilde Froben's. Sie Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Theil.

nehmen die untere Leiste ein. Seitwärts Gehänge mit Blattwerk, Musikinstrumenten und Waffen. Oben ein leeres Schild zwischen Ornamenten.

H. o,123; br. o,077.

Paraphrasis in epistolam Pauli ad Ephesios . . . Auctore Erasmo Roterodamo. Basel, Froben; 1520. 4. (Panzer, Annales, VI, S. 218 Nr. 329).

15.

(Nicht bei Pass.) Der Caduceus des Froben zwischen einem Knaben und einem bärtigen Mann, die in Gewinde ausgehen. Diese Gruppe unten, in den Seitenleisten zwei Knaben in langen Gewändern, der zur Linken mit einem Messer, der rechts geflügelt; sie halten den Titel; oben ein Gefäß mit Gewinden, die in Köpfe auslaufen und zwei Köpfe umschließen.

H. o,148; br. o,095.

Vorwort Froben's zu Erasmus, Paraphrasis in omnes apost. Pauli germanas epistolas, 1522.

16–40. Bücherholzschnitte anderer Art.

16.

(Pass. H. Holbein 39.) Die Insel Utopia. Unterschrift VTOPIAE INSVLAE TABVLA. Drei Tafeln mit den Namen „Amourotum vrbs.“ — „Fons Anydry.“ — „Ostium anydri.“ — hängen an Festons von oben herab. Vorn, neben dem Erklärer, der Name „Hythlodäus.“ Bd. I, S. 209.

H. o,18; br. o,12.

Auf p. 12 des Buches „De optimo reip. statu deque noua insula Utopia libellus uere aureus nec minus salutaris quam festiuis, clarissimi disertissimique uiri Thomae Mori inclytae civitatis Londinensis ciuis et Vicecomitis“. etc. etc. — „Apud inclytam Basileam“. In fine: „in inclyta Germaniae Basilea M. D. XVIII“, unter dem Zeichen Frobens. 4. (Panzer, Annales, VI, S. 205 und IX. S. 296 Nr. 222).

17.

(Pass. H. Holbein 40.) Hythlodäus seine Erzählung vortragend. Die Namen der dargestellten Personen: „Hythlodaeus, Tho. Morus, Pet. Aegidius, Io Clemens“ in beweglichen Lettern darunter gedruckt. Bd. I, S. 208.

H. o,069; br. o,106.

Zu demselben Buche, S. 25, über dem Anfang des Textes.

18–21.

(Nicht bei Pass.) Vier Darstellungen zur Geuchmat des Thomas Murner. Bd. I, S. 210.

18. Venus auf dem Thron, einem reichen Renaissancebau, Balustraden, Vorhänge und Guirlanden seitwärts. Vorn die Vertreter aller Stände, an der Spitze der Geistlichen der Papst, an der Spitze der Weltlichen Kaiser Max, hinter diesem Kunz von der Rosen. Ueber der Hauptfigur der Name: VENVS. Unten eine Votivtafel: „Ach wz schönen gouch.“

H. 0,121; br. 0,098.

Auf Blatt bj, zur „Vorred der geuchmatten,“ wiederholt dj, zu der „Venus gewalt.“

19. Der Kanzler, im Gemach an seinem Pulte sitzend. Auf demselben ihm gegenüber der Gauch, von Ambrosius Holbein stets als Falk dargestellt. Oben, auf einer Votivtafel: „Von der Geuch wegen.“

H. 0,12; br. 0,096.

Bl. biiij.

20. Die weibliche Züchtigkeit und das Weib nach der Mode, im Gespräch einander gegenüber stehend. Diese hält den Falken auf der Hand. Hinter ihnen ein Geländer und der Blick in eine leicht ange deutete Landschaft mit Bergen. „Klag wyplicher scham.“

H. 0,123; br. 0,098.

Cij.

21. Der adeligste Gauch. Der Falk sitzt auf einem Kissen, vier Diener halten einen Baldachin über ihn. „Der adelicheft gouch vff erden.“

H. 0,125; br. 0,098.

Zweites Bij.

„Die Geuchmat zu straff allen weybischen mannen durch . . . Thoman Murner.“ In fine: „Gedruckt in der loblichen statt Basel durch Adam Petri von Langendorff M. D. xix. an dem fünfften tag im April.“ 4. (Panzer, Annalen I, S. 432. Nr. 965.) Das Titelblatt bildet der Holzschnitt Ambrosius Holbein Nr. 10, die übrigen Holzschnitte von anderer Hand.

22—38.

(Nicht bei Pass.) Siebzehn Holzschnitte zum Nollhart von Pamphilus Gengenbach. Bd. I, S. 210.

22. Titelblatt. Das Reichswappen, umgeben von den Wappen der schweizer Cantone. Als Schildhalter zwei Landsknechte, der zur Linken mit dem bischöflichen Wappen von Basel, der zur Rechten mit dem Baseler Stadtfähnlein.

H. 0,099; br. 0,109.

23. „Der bapft fragt den bruder“, das heisst den Nollhart.—Dieser Holzschnitt eröffnet die Serie der einzelnen Scenen des Drama's, die Vertreter der verschiedenen politischen Mächte in Unterredung mit dem

Nollhart oder mit Methodius, mit der Königin Brigitte von Schweden, mit der Sibylla Cumäa; Compositionen von drei bis vier Figuren.

H. 0,074; br. 0,104.

Diefer Holzschnitt nochmals nach Nr. 25 wiederholt.

24. „Der bapft fragt Birgittam.“

H. 0,072; br. 0,105.

25. „Der bapft fragt Sybillam.“

H. 0,078; br. 0,104.

26. „Der Keyfer fragt den bruder.“

H. 0,075; br. 0,104.

27. „Der Keyfer fragt Birgittam.“

H. 0,075; br. 0,106.

28. „Der Keyfer fragt Methodium.“ Der Kaifer ist als Maximilian kenntlich.

H. 0,080; br. 0,105.

29. „Der küng von franckenrych fragt den bruder.“ Der König höchst elegant in der Haltung; eins der besten Blätter.

H. 0,077; br. 0,104.

30. „Der küng fragt Birgittam.“

H. 0,075; br. 0,104.

31. „Der byschoff von Mentz fragt den Bruder.“

H. 0,075; br. 0,105.

32. „Der pfalzgraff fragt den bruder.“

H. 0,078; br. 0,105.

33. „Der Venediger fragt den bruder.“ D. h. der Doge von Venedig.

H. 0,075; br. 0,104.

34. „Der dürck fragt den bruder.“

H. 0,078; br. 0,105.

35. „Der dürck fragt Methodium.“

H. 0,070; br. 0,102.

Diefer Holzschnitt gleich darauf wiederholt.

36. „Der Eydtenoffs fragt den bruder.“

H. 0,074; br. 0,106.

37. „Der lantz knecht fragt den bruder.“

H. 0,075; br. 0,106.

38. „Der Jud fragt den bruder.“

H. 0,077; br. 0,105.

Titel des Buches: Der Nollhart, Difs find die prophetien sancti Methodj vnd Nollhardi, welche von wort zu wort nach jnhalt der matery vnd anzeigung der figuren sind gespilt worden jm. xvc. vnd xvij. Jor, vff der Herren fastnacht von ettlichen erfamen vnd geschickten Burgeren einer loblichen stat Basel.

Pamphilus Gengenbach
Gespilt zulob dem Römischen reich
Eyr eydtgnoschaft deßselben gleich
Das sy deß bafs bewaren seich.

4^o. (Panzer, Annalen, I, S. 410, Nr. 887).

39.

(Pass. H. Holbein 130.) Signet Froben's in einem Schild, mit vier Knaben. Reiche Umrahmung, mit der des Baseler Wappens auf Nr. 6 übereinstimmend. Aussicht auf Gebirge im Hintergrunde.

Das Zeichen, welches sich im Täfelchen zwischen der oberen Guirlande befindet, ein mißglücktes Monogram AH von der Gegenseite. Bd. I, S. 202. Amerbach'sches Verzeichniß: „Insignia Frobenii cum quatuor pueris.“

H. 0,101; br. 0,07.

40.

(Pass. 7.) Wappen des Königs von Spanien, späteren Kaisers Karl V. Es ist umgeben von der Kette des goldenen Vlieses. Auf einem Schriftbände die Devise: *Quy vouldra*, links **AH** 1517.

H. 0,092; br. 0,108.

Aloisii Marliani oratio in comitiis ordinis Aurei velleris serenissimi Caroli regis Catholici aedita, Basel, Pamphilus Gengenbach, Juni 1517. 4. (Panzer, Annales, VI, S. 203, Nr. 207) und in späteren Drucken desselben.)

41. 42. Initialen.

41.

(Nicht bei Pass.) Initialen mit Kindern und anderen phantastischen oder genrehaften Vorwürfen. A (dreifach.) Zwei Flügelknaben neben

einanderstehend. — Ein balancirender Knabe, der das Knie oben durch den Buchstaben stecken will. — Ein Knabe steckt den Kopf durch den Buchstaben. Dabei zwei andere. — C (dreifach). Blasendes Knäblein. Sprengender Centaur. — Nackter Mann auf einem Einhorn. — D Ringende Knaben. — E (3) Zwei Knaben einen Schild haltend. — Kinder in Gewinde ausgehend. — Gestalten und Pferd. — F (2) Zwei Kinder sich küffend. — Eine liegende Gestalt, eine andere in Rüstung läuft davon. — G Zwei sitzende Kinder, sich umarmend. — H Hinter dem Buchstaben ein Flügelknabe, der gymnastische Kunststücke machen will. — I (4) Zu den Seiten zwei Delphine. — Zwei Knaben halten den Buchstaben. — Zwei Kinder über einander purzelnd. — Zwei sich haschende Knaben. — K Zwei Kinder. — L (3) Zwei sich umarmende Flügelkinder höchst anmuthig. — Knäblein auf einem zweiten reitend. — Flügelknabe auf den Rücken purzelnd. — N (2) Zwei Knaben über den Balken des Buchstabens kletternd. — Ein Knabe, sich über den Querbalken lehrend, wie um Blumen vom Boden zu pflücken. — O (2) Sitzendes Kind. — Zwei sich balgende Kinder. — P (3) Ein Knabe sitzt hinter dem Buchstaben und steckt oben den Kopf durch. — Trunkener bärtiger Silen, von zwei Faunen geführt. — Zwei spielende Hunde. — Q (3) Liebespaar. — Ein Mann von einem zweiten erstochen. — Im Buchstaben sitzt ein nackter, bärtiger Mann, ein Buch auf den Knien. — R (2) Gestalt eines Schlafenden. — Kinder. — S Zwei nebeneinander kniende Knaben. — T (3) Zwei Knaben mit leerem Wappenschild. — Zwei Knaben auf Pfeife und Trommel musicirend. — Zwei Knaben Laute spielend. — V (2) Nackte gelagerte Familie. — Kniender Eremit in Landschaft.

Jede Initiale 0,02 im Quadrat.

Galeoti Martii Narniensis de homine libri duo . . . Basel, Froben, 1517. 4. (Panzer, *Annales* VI, S. 200, Nr. 187). — *Utopia* 1518 (vereinzelt). — Des. Erasmi Rot. in novum testamentum . . . Annotationes. Basel, Froben, 1519.

42.

(Nicht bei Pass.) Kinderalphabet. A—I spielende Kinder, K zwei Satyrn, L Kind und Ungeheuer, M Knaben und Pflanzen, P Kind mit Schild und Fahne, Q Gruppe spielender Kinder (etwas unanständig doch sehr hübsch), R—V, Z spielende und musicirende Knaben. G: N. W. X Y fehlen. Grund dunkel.

0,028 im Quadrat.

Sotzmann'sche Sammlung, im Berliner Museum.

P. 87 = W. 220.

P. 88. Meister I. F., vielleicht nach einer Erfindung von Hans oder Ambrosius Holbein. Buchtitel. Unten: Fortuna zu Pferd, in der Rechten eine Ruthe, in der Linken einen Pokal, auf den Landsknecht losspringend, den eben des Todes Pfeil erlegt. Oben und an den Seiten: die IVSTITIA zwischen SVPERBIA (links) und AVARICIA (rechts); etwas tiefer PRVDENCIA und SPES. — Die Buchstaben I. F. in einem kleinen Schilde unten links.

H. o,125; br. o,08.

„Paraphrasis in Euangelium Matthaei per D. Erasmus Rot.“ mit vorausgehender „Epistola nuncupatoria ad Carolum Caesarem“. Basel, Froben, 1522. Dsgl. 1523. 8.

P. 89 = W. VI 2.

P. 90 = W. V 227.

P. 91 = W. V 223.

P. 92 = W. VI 4.

P. 93. Lucretia's Tod. Nicht Holb., obwohl Bafeler Arbeit, Nachahmung eines weder von Bartsch noch von Passavant beschriebenen Holzschnittes von H. Burckmair; der mit dem H. B. (das B verkehrt) bezeichnet ist; — die Copie kleiner, von der Gegenseite und mit Fortlassung einer Figur. — Nachahmung, mit Veränderungen, in Wittenberger Drucken seit 1527.

P. 94 = W. V 225.

P. 95 = obere Leiste zu P. 87 = W. V. 220.

P. 96. = W. V. 226.

P. 97. Apotheose Homers. Nicht Holbein.

P. 98. Calepinus. Dem Verfasser nicht bekannt. Schwerlich Holbein, nur in Straßburger Drucken.

P. 99 = W. V 231.

P. 100 = W. V 232.

P. 101 = W. V 233.

P. 102. Umrahmung eines Titels mit einem Biertrinker. Nicht Holbein. Passavant kannte das Blatt nur aus einem Exemplar mit ausgeschnittenem Titel in der Bafeler Sammlung. Es ist eine sächsishe Arbeit und kommt in Drucken aus Eifenach (Jac. Straufs) seit 1523 vor.

P. 103 = W. V 234.

P. 104 = W. VI 11.

P. 105 = W. VI 12.

P. 106. Titelumrahmung mit spielenden Kindern. Nicht Holbein. Wohl zuerst in Mainzer Drucken seit 1522.

P. 107 = W. VI 9.

P. 108 = W. VI 10.

P. 109. Buchtitel mit Kindern und stark bewegten Gestalten hinter Säulen. Von keinem der beiden Holbein.

P. 110. Buchtitel mit Kindern und kleinen gekrönten Figuren auf Säulen. Nicht Holbein. In Augsburger Drucken von 1523.

P. 111 = W. V 235.

P. 112 = W. V 236.

P. 113. Meister I. F. mit Anklängen an Holbein. Buchtitel. Todtenkopf in der oberen Leiste; ein Greis mit kahlem Kopf und ein Weib mit niederhängenden Brüsten sitzen daneben. Ueber dem Todtenkopf die Jahrzahl MDXX. An den Seiten klettern Kinder, zum Theil in höchst anmuthigen Stellungen, an einem Palmbaum empor. Unten ein sprudelndes Wasserbecken, von zahlreichen Kindern umgeben; zwei sitzen auf der Brunnenschale und stoßen in das Horn.

H. o,128; br. o,079.

Erasmi Encomium Moriae, 1521. 8. — Paraphrasis Erasmi Roterodami in aliquot Pauli Epistolas. Basel, Froben 1522. 8. — Erasmus, ein schön Buch wie man Gott bitten soll. Basel, Froben 1525. — Copien einiger Theile in Dibdin's Decam. I. p. 236.

P. 114. Nicht Holbein sondern Urs Graf (was namentlich der Vergleich mit dessen Buchtitel P. 144 deutlich zeigt).

114a. (1. Aufl. Holbein u. seine Zeit). Meister I. F. mit Anklängen an Holbein. Seitenleiste eines Foliotitels. Sechs Genrescenen mit einem Jüngling und einem Alten in zierlichen Pfeiler- und Säulenumrahmungen. Der Jüngling wird aus der Armuth emporgehoben, verfällt in Uebermuth und Ueppigkeit, geräth von neuem in das Elend, und nun wendet ihm der Wohlthäter den Rücken. In der untersten Abtheilung das Zeichen I. F.

H. o,23; br. o,03.

Luciani Samosatensis Saturnalia, Cronofolon u. f. w. Basel, Froben; 1521, fol. Anfang des Textes.

P. 115. Buchtitel mit Moses. Schweizer Arbeit, nicht Holbein.

P. 116. Buchtitel, Christus die Kranken und Kreuztragenden zu sich rufend. Nicht Holbein, sondern ein anderer Künstler, der vielfach sich Holbein nähert und auch sonst für Frochover geschnitten hat, in dessen Drucken um 1523 das Blatt vorkommt.

P. 117. Titel mit heiliger Familie und Engelconcert. Von Lucas Cranach. Wittenberger Drucke um 1520.

P. 118. Titel mit Petrus und Paulus in Halbfiguren. Nicht Holbein, spätere Baseler Arbeit.

P. 119 = P. 159 (in dem Anhang, d. h. den von ihm verworfenen Blättern). Buchtitel mit Diana und Actäon. Von keinem der Holbein.

P. 120 = W. V 224.

P. 121. Titel mit Salomon und Philosophen in Halbfiguren. Schweizer Arbeit, nicht Holbein.

VII. Uebersicht der Holzschnitte nach den Passavant'schen Verzeichnissen.

Mit Erwähnung zweifelhafter Blätter und mit Verweisung auf die Verzeichnisse unter Nr. V und VI.

Passavant 1 = Woltmann V (d. h. Holzschnittwerk H. Holbein's des Jüngeren) Nr. 1—91.

P. 2 = W. V 92—149.

P. 3 = W. V 252.

Die griechischen Initialen mit Todesbildern, in unserer ersten Auflage II, S. 412 erwähnt, von Passavant S. 373, Anm. 90 mit Recht verworfen, sind Nachahmungen Holbein's.

P. 4 = W. V 253.

P. 5 = W. V 254.

P. 6a und b. Zwei Serien Initialen mit Ornamenten, und zwar ganz kleine Blättchen, mit dem Zeichen H. Lützelburger's und der Jahrzahl 1522 bezeichnet, nicht von Holbein erfunden. — Probedrucke Berlin, Museum.

Die bei Pass. S. 375, Anm. 92 genannten Alphabete vgl. W. V 251, 255—258.

P. 6c (S. 376) = W. V 266.

Einige andere Alphabete und Initialen, welche man Holbein öfter zugeschrieben, sind nicht von ihm. Z. B.: Alphabet auf schwarzem Grunde, biblische Scenen und Darstellungen aus dem Alterthum, Weigel Holzsch.-Alph. S. 4. (Von einem anderen Baseler Maler, demselben, der den Titel mit der Apotheose Homers, Pass. Hans Holbein 47, erfunden). — Großes Kinderalphabet mit Arabesken, Grund schwarz. Weigel 6. (Erfunden von Urs Graf). — Landsknecht-Alphabet u. f. w.

P. 7 = W. V 171.

P. 7 a—d. Nicht Holbein, sondern ein anderer Schweizer Künstler, vielleicht Hans Leu in Zürich; mehrere Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, die Passavant nur nach den einzelnen Blättern im Baseler Museum kannte; sie bilden die Scenen 2—4, 5 und 11 unter den 12 Bildern aus der Genesis, welche den Titel zu Christ. Frotschauer's Bibel, („Die ganzzte Bibel . . . aller treuwlichest verteutschet“), Zürich 1531, umgeben.

P. 8. Abendmahl, bei Mr. Johnson in Oxford. Dem Verf. unbekannt.

P. 9—16 = W. V 176—183.

P. 17—24 = W. V 184—191.

P. 25 = W. V 192.

P. 26 = W. V 217. 218.

P. 27 = W. V 194.

P. 28 = W. V 195.

P. 29 = W. V 196.

P. 30. Der Gerechte und der Sünder auf dem Sterbebette. Auf acht großen Blättern. Gotha; Wien, Albertina. Nicht Holbein; oberdeutsch.

P. 31. Die Lebensalter; 1540 bezeichnet. Nicht Holbein; wohl Augsburgerisch.

P. 32, 33. König; Astronom (Cosmographie) nicht Holbein, sondern später. P. 33 freie Nachahmung nach dem Sterndeuter der Todesbilder.

P. 34. Astronom und Mathematiker, 44 Halbfiguren; Baseler Arbeit doch nicht Holbein.

P. 35. Spielende Kinder am Brunnen. Dsgl. — Heydenweldt vnd irer Götter anfänglicher vrsprung . . . Diodori des Siciliers u. f. w. durch Johann Herold beschrieben . . . Basel, H. Petri 1553. fol. — Cosmographie.

P. 36. Opfer vor dem Moloch. In der oberen Abtheilung das Götzenbild, nackt, auf einem Korbe sitzend, ein Füllhorn in der Rechten, einen Pflanzenstengel in der Linken. Seitwärts zwei ruhende Knaben zwischen Gewinden. In der unteren Abtheilung bringen Frauen ihre Kinder zum Opfer, eins wird über die Flammen gehalten; hinter dem Altar ein Priester. An den Seiten sind Musikinstrumente aufgehängt. Holbein nahestehend, doch wahrscheinlich nur von einem Baseler Nachfolger. II. o, 112; br. o, 105. — Aus einem historischen oder geographischen Buche. Deutscher Text auf der Rückseite.

P. 37. Erdkarte, „Typus cosmographicus universalis“. Aus Grynæus „Novus orbis regionum ac insularum incognitarum u. f. w. Basileae apud Jo. Hervagium. 1532“. fol. Nicht Holbein, sondern späteren Holzschnitten der Cosmographie verwandt, wie den „Monstra marina et terrestria“ nach der Zeichnung von Hans Rudolf Manuel Deutsch.

P. 38. Das Papageien-Nest, ebendaher. Dsgl.

P. 39, 40 = W. VI (d. h. Holzschnittwerk des Ambrosius Holbein) 16, 17.

P. 41. Das Horologium, Karte auf zwei Folioblättern mit den zwölf Zeichen des Thierkreises, zu Seb. Münster, „Rudimenta Mathematica“ Basel, H. Petri 1551. — In demselben Werke, von Passavant an gleicher Stelle citirt, die größeren Bilder des Thierkreises, schon in der: „Compositio horologiorum in plano“ und der „Horologographia“. Basel, Henr. Petri 1533. 4. Anklang an Holbein's Stil, aber wohl von einem Nachfolger.

P. 42 = W. V 201.

P. 43 = W. V 203.

P. 44. Nicht Holbein.

P. 45. Nicht Holbein, vgl. W. V 197.

P. 46–48 = W. V 197–199.

P. 49 = W. V 200.

P. 50. Christus vor Pilatus. Von Douce, S. 96, Anmerkung, als im Brit. Mus. befindlich erwähnt und von allen Schriftstellen nach ihm genannt. Der Verf. hat das Blatt unter den Holzschnitten des B. M. nicht gesehen.

P. 51 = W. V 205.

P. 52 = W. V 269.

P. 53 = W. V 249.

P. 54 = W. V 238.

P. 55. Vier Männer die Rythomachia spielend, in Rob. Recorde, „The ground of artes“ x x. London 1543. Nicht Holbein.

P. 56. Foliotitel für „The Byble in Englyshe“. London, Rich. Grafton und E. Whitchurch, 1539. Oben der König auf dem Thron, Weltlichen und Geistlichen die Bibel vertheilend. Unten Predigt vor dem Volke. Im Gewande des Königs ein W. Nicht Holbein, sondern eine ganz andere Richtung und Schule. Die Figuren lahm und schlecht bewegt, die Composition gedrängt, ohne architektonische Theilung.

P. 57 = W. V 206.

P. 58 = W. V 207.

P. 59–60 = W. V 242–243.

P. 61. Der Mathematiker J. Stoeffler; gute oberdeutsche Arbeit, doch nicht Holbein.

P. 62 = W. V 208.

P. 63 = W. V 209.

P. 64. Nicht Holbein. Junge Dame, Clairobscur. Eher Burckmair's Art. Copie in R. Weigel's Holzschnitten ber. Meister.

P. 65 und 66 (im Appendice aux portraits) sicher nicht Holbein. 65. Sebastian Münster, nach Holbein's Zeit; 66. „un ecclésiastique“ stellt Caspar Hedion dar, stammt aus seiner Chronik, Straßburg 1543, und ist eine Arbeit von Hans Baldung Grien; von Passavant auch in dessen Holzschnittwerk unter Nr. 79 genannt. Originalzeichnung in Baldung's Skizzenbuch zu Karlsruhe.

P. 67. = W. V, 212.

P. 68 = Leisten zu P. 87 = W. V 220.

P. 69 = W. V, 213.

P. 70 = W. V, 214.

P. 71 = W. V, 1.

P. 72. Acht Kinder mit Passionswerkzeugen in den Seitenleisten, oben das Christushaupt auf dem Schweifstuch, unten eine Kanone von Thieren bedient. Allerliebste Blatt, aber nicht von Holbein. In Straßburger und in Wittenberger Drucken.

P. 73 = W. V 215.

P. 74 = W. V 216.

P. 75. Buchtitel. Christus mit der Siegesfahne, als Mittler vor dem in himmlischer Herrlichkeit thronenden Gott Vater, der die Linke auf den Erdball legt, in der Rechten das Schwert hält. Ringsum zahllose Engel mit Musikinstrumenten und in lebhafter Bewegung. Diese Gruppe oben in einem Bogen, der dem Halbkreise nahe kommt. Darunter die Worte: VNVS DEVS. VNVS CONCILIATOR DEI ET HOMINVM, HOMO CHRISTVS IESVS, QVI DEDIT SEMET IPSVM PRECIVM REDEMPTIONIS PRO OMNIBVS. Als Seitenleisten dienen die Embleme der Evangelisten in schönen architektonischen Umrahmungen. Die Namen IOANNES, LVCAS, MATTHAEVS, MARCVS stehen an der Architektur. Unten wandern die Apostel paarweise, alle mit Schlüsseln, in die Welt, über ihnen Schriftbänder mit den Namen. Darüber die Worte: ITE IN MVNDVM

VNIVERSVM, ET PRAEDICATE EVANGELIVM OMNI CREATVRAE. Die obere, die untere und jede der Seitenleisten bezeichnet I F. Amerbach'sches Verzeichniss: „Divisio Apostolorum I. F. forte H. H. Ite in mundum. Schmal. — Christo vulnera monstrati pater in choro angelorum mundum tradit I F. . . . Holbeini. Unus Deus. Schmal.“

Die obere Composition ganz in Holbein's Charakter und höchst wahrscheinlich auf seine Erfindung zurückzuführen. Das Ganze eine Arbeit des unbekannten Meisters I. F. — Vgl, Bd. I, S. 211,

H. 0,260; br. 0,171.

„Theophylacti enarrationes interp. . . . Oecolampadio“. Basel, Cratander 1525. fol. — „Divi Joannis Chrysostomi . . . in totum Genesews librum Homiliae sexaginta sex a Joanne Oecolampadio hoc anno versae. Basileae M. D. XXIII“. fol. (andere Seitenleisten).

P. 76. Liegender Bischof u, f. w. Keinesfalls Holbein, sondern spätere Arbeit der Baseler Schule. Im Ptolomäus und in der Cosmographie.

P. 77 = W. VI 3.

P. 78 = W. V 221.

P. 79, 80 = W. V 222.

P. 81. Schlechte Copie des vorigen Blattes.

P. 82. Buchtitel. Rahmen mit Kindergeigen; am Sockel Gestalten im Wasser. Kaum von einem der Holbein.

H. 0,018; br. 0,013.

Galeotti Martii . . . de Homine libri duo. etc. Basel, Froben, Mai 1517. 4. — Luciani Saturn. Basel, Froben 1517. 4. — Erasmi Apolog. ad. J. Fabrum. Basel, Froben 1518. 4. — J. Aurelii Augurelli P. Ariminensis Chrysopoieiae lib. III u. f. w. Basel, Froben 1518. 4. — Petrus Archiep. Alex. De poenitentia Canones, interpr. Oecolampadio. Basel, Froben 1518. 4.

P. 83 = W. V 228.

P. 84 = P. III = W. V. 235.

P. 85 = W. V 229. 230.

P. 86. Meister I. F. (bezeichnet), vielleicht mit freier Benutzung einer Holbein'schen Erfindung. Buchtitel. Unten ein Bacchanal, in den reich geschmückten schmalen Seitenleisten zu unterst links ein Satyr, der ein Weib umarmt, rechts ein Satyr mit Kindern und einem Korb. Oben drei Medaillons mit Köpfen, in einem schmalen Streifen mit Verzierungen.

H. 0,242; br. 0,17.

Theophylacti enarrationes in quatuor Evang., Basel, Cratander, 1525. fol. — Polydori Vergilii Vrbinatis anglicae Historiae libri XXVI. Basel, J. Bebel, 1534. fol. — Divi Joannis Chrysostomi . . . in totum Genes. libr. Homiliae sexaginta a J. Oecolampadio versae. Basel, 1523, fol. (hier statt der oberen Querleiste mit drei Medaillons eine andere mit gothisirendem Ornament; jene kommt dafür gefondert, am Schlufs der Widmung, vor.)

P. 122. Erasmus und Hutten, Brustbilder, Titel von Hutten's Expostulatio. Nicht Holbein.

P. 123. Signet Cratander's, mit der Gelegenheit. Von keinem der Holbein.

P. 124. Titel-Umrahmung mit Kindern, die auf dem Rücken anderer Knaben reiten. Nicht Holbein; in Wittenberger Drucken seit 1525.

P. 125—127. Spätere Baseler Arbeiten, nicht Holbein.

P. 128. Titel mit Aristoteles und Phyllis, spätere Copie nach einem Holzschnitt von H. Burckmair.

P. 129. Nicht Holbein.

P. 130 = W. VI 39.

P. 131, 132. Signete Froben's, von keinem der Holbein.

P. 133 = W. V 244.

P. 134 = W. V 245.

P. 135—137 = W. V 246—248.

P. 138 = W. V 238 a.

P. 139—141 = W. V 239—241.

P. 142. Signet des Hervagius, dreiköpfiger Hermes. Baseler Arbeit, doch nicht Holbein.

P. 143—160, Anhang. Es ist unnöthig über alle diese Blätter etwas zu sagen, da Passavant dieselben schon verworfen. Wir erwähnen nur folgende: P. 143. Vier Blätter mit dem Zeichen I. F. Berlin, Kupferstichab. Haben nichts mit Holbein gemein. — P. 144b. Der Löwe des heil. Marcus; trägt das Zeichen des Urs Graf ausgepart im Grunde, ist aber eine Nachahmung der Evangelisten-Zeichen auf des Meisters I. F. Buchtitel P. 75 und gehört zu den vier Zeichen der Evangelisten, welche den Titel des bei Bebel erschienenen griech. Neuen Testaments von 1524 zieren. — P. 150. Spätere Nachahmung Holbein's. Die Gestalt des Domherrn ist aus seinen Todesbildern entlehnt (gegenfeitig). — Die Blätter aus der Cosmographie 151—153, entschieden späteren Ursprungs und viel zu mittelmässig für Holbein.

Dagegen ist Holbein zurückzugeben die Folge der Apokalypse:

P. 149 = W. V 150—170.

Dem Ambrosius Holbein sind zuzutheilen:

P. 157 = W. VI, 5.

P. 158 = W. VI, 6.

P. Ambr. Holb. 1 = W. VI 7.

P. Ambr. Holb. 2. Titel mit dem Gallischen Hercules, 1519. Von keinem der Holbein, sondern von einem Monogrammisten **HF**; mittelmässige Baseler Arbeit.

P. Ambr. Holb. 3 = W. VI 8.

Im Anhang zu Ambrosius Holbein dem Meister zurückzugeben:

P. Ambr. Holb. 7 = W. VI 40.

Zusatz.

Das Amerbach'sche Verzeichniss schreibt noch einige andere Blätter dem Meister zu, die theils nicht aufzufinden sind, theils nicht von ihm herzuführen scheinen.

„Maria invisens Elisabetham comitante Josepho. I. F. for. H. H.“ Uns unbekannt, im Baseler Museum nicht vorhanden.

„Creatio Mundi cum embl. H. H.“ Von Urs Graf. Erschaffung Eva's sammt vielen Thieren, in der Mitte. (Nicht in Passavant). Die obere und untere Einfassung mit Ornamenten und Figuren kehrt häufig bei Urs Graf wieder und umgiebt z. B. auch sein berühmtes Blatt Pass. 114.

„Precationis dominicae principium et petitiones tres. H. H.“ Dies ist offenbar ein Theil der kleinen Schnitte zum Gebet des Herrn von Urs Graf, Pass. 106—113. Die Probedrucke im Baseler Museum sind vollständig. Ein Probeblatt mit dem Anfang und drei Bitten (2, 5, 6) befindet sich im Berliner Museum. Auf ein solches Blatt mag die Notiz sich beziehen. Vollständig, doch schon abgenutzt, befinden sich die Bilder, aber ohne die deutschen Ueberschriften, in dem seltenen Buche „Precatio dominica in septem portiones distributa per D. Erasmus Roterodamum“ etc. 8. Es giebt eine Ausgabe von Froben und eine von Bebel, beide ohne Jahr. Die Erfindung, Zeichnung, Composition dieser Bilder, deren jedes das Zeichen des Urs Graf trägt, sind vortrefflich. Jedenfalls zeigt sich der Einfluss Holbein's in ihnen, vielleicht aber darf man sogar annehmen, daß die Erfindungen in der That von Holbein sind und Urs Graf nur den Schnitt besorgt hat. Vgl. Bd. I, S. 211.

1. Ueberschrift: „In der zeyt sprach Jesus zu seinen Jüngern. So ir bettend, so sollen ir nit vyll reden. Sprech alfo.“ Christus steht auf einer kleinen Erhöhung. Ihm gegenüber, unter einem Baume, die Jünger.

2. „Vatter vnser der du bist in den himmeln, geheiligt werd dein nam.“ Gott Vater, mit kaiferlicher Krone und die Weltkugel in beiden Händen haltend, thront über Wolken; ein Regenbogen ist sein Sitz; ihn umringen zahllose Engel. Unten Betende in der Tracht der Zeit, jedes Alters und Standes, Bürger und Kriegsleute, Mönche, Frauen.

3. Ausgießung des heiligen Geistes. „Adveniat regnum tuum“.

4. Der kreuztragende Christus, dem Leute aller Art mit Kreuzen nachfolgen. Oben der thronende Gott Vater mit dem Scepter, seine Linke ruht auf der Weltkugel. Rings Engelchöre. „Fiat voluntas tua“.

5. „Vnser täglich brot gib vns heut“. Spendung von geistigem und leiblichem Brod. In einer ernsten Kirchenhalle im Uebergangsstil aus der romanischen in die gothische Architektur (also im Stil des Baseler Münsters) ein Prediger auf der Kanzel, dem Männer und Frauen eifrig zuhören. Weiter zurück ein Priester am Altar, der einem knienden Manne die Hostie giebt. Durch einen offenen Bogen blickt man in das Freie, wo vor einem mittelalterlichen Hause eine Gesellschaft bei Tafel sitzt.

6. „Vnd vergib vns vnser schuld, als vnd wir vergeben vnfern schuldigern“ Düsteres Gefängniß. Christus tritt ein und auf seinen Befehl werden die Gefangenen befreit.

7. Der kranke Hiob, vor ihm sein Weib; der Versucher naht. Oben Gott Vater. „Et ne nos inducas in tentationem“.

8. Allerlei Kranke und Elende, auch ein Sterbender auf dem Lager, umgeben den Heiland. Schöne Landschaft. „Sed libera nos a malo“.

Jedes Blatt h. 0,085; br. 0,065.

E. His, Beschreibendes Verzeichniß des Werkes von Urs Graf, Zahn's Jahrbücher für K.-W. VI, erwähnt diese Folge S. 187, betont ihren entschieden Holbein'schen Charakter und zweifelt ob das Monogramm, welches ihm eher aus V und C als aus VG gebildet zu sein scheint, wirklich das des Urs Graf sei.

Sach- und Namen-Register.

Vorbemerkung.

Die beiden Hans Holbein sind nicht aufgenommen. Ueber sie orientiren die Inhaltsverzeichnisse. — Das Ortsregister wird ersetzt durch die nach den Orten angeordneten Verzeichnisse der Gemälde und Zeichnungen. — Die Namen der Sammler kommen meist nur vor mit dem Verweise auf das Verzeichniß der Werke. — Autoren werden nur erwähnt, wenn ein besonders nachdrücklicher Hinweis auf ihr Urtheil oder eine Auseinandersetzung mit ihnen stattfindet. — Die Buchdrucker sind nicht bei jedem Vorkommen im Verzeichniß der Werke erwähnt. — Die Gegenstände der Werke von Künstlern aus der Familie Holbein sind größtentheils aufgeführt. — Bloße Erwähnungen von Personen sind nicht immer berücksichtigt.

A.

- | | |
|--|--|
| <p>Abendmahl, von H. Holbein d. Ae. I, 53, II, 81.
 — von H. Holbein d. J. I, 133, 166 f. II, 45, 51, 100, 102, 164.
 Ablasshandel, von Holbein, Holzschnitt. I, 237 f. II, 182.
 Adam und Eva, von Holbein, Gemälde. I, 132. II, 45, 98.
 Aegidius, Petrus. I, 208, 317 f. II, 16 ff.
 — Sein Porträt von Quintin Massys. I, 285, 287, 347. II, 9 ff., 141.
 Aemilius, Georg, f. Qemmel.
 Agnes, Markgräfin von Burgau. II, 29.
 Ahorner, Sammlung, ehemalige, Augsburg. II, 65.
 Aitinger, Wolfgang, Priester in Augsburg. I, 30.
 Albertina, Sammlung, Wien. II, 80, 95, 155.
 Alciat, Rechtsgelehrter. I, 146, 290.
 Alcocke, N., abgebildet von Holbein. I, 475.
 Aldegrevier, Heinrich, Maler. I, 433.
 Alexander der Grofse, von Holbein. II, 114.
 Algarotti, Graf. I, 297.
 Allerheiligenbilder, von H. Holbein d. Ae. I, 63. II, 82, 84.
 Alfop, J., abgebildet von Holbein. I, 475.</p> | <p>Altdorfer, Albrecht, Maler. I, 20.
 Amalie, Prinzessin von Cleve, abgebildet von Holbein. I, 463. II, 162 (?).
 Amberger, Christoph, Maler. I, 488 f. II, 97.
 Ambrafer Sammlung, Wien. II, 95, 153.
 Amerbach, Basilius d. Ae. I, 145.
 — Basilius d. J. I, 117, 148, 192. II, 44.
 — Bonifacius. I, 118, 145 ff., 290, 355, 362.
 — Gemalt von Holbein. I, 145, 147. 417. II, 45, 50, 98.
 — Bruno. I, 145.
 — Johannes, Buchdrucker. I, 110, 145.
 Amerbach'sche Sammlung. I, 147, 192, 195, II, 44—48, 49, 50 f.
 Anacharfis, von Holbein. I, 158 f. II, 164.
 Andre (Andreae), Hieronymus, Formschneider (von Neudörffer irrthümlich Refsch genannt). I, 191.
 Andrea Pisano. I, 387.
 Anker, Meister mit dem. I, 247.
 Anna selbdritt, von H. Holbein d. Ae. I, 84 f. II, 4, 64.
 Anna von Cleve, Gemahlin Heinrich's VIII. I, 462 ff. II, 37 f. — Gemalt von Holbein. I, 466 f. II, 127, 145.
 Anshelm, Valerius, Chronist. I, 107.
 Antonello da Messina, Maler. I, 13.</p> |
|--|--|

- Antonius, der heil., von Holbein, Holzschnitt. II, 180.
- Antwerpen, Hans von, siehe Hans.
- Apelles, Verläumdung des, von Ambr. Holbein, Holzschnitt. I, 205 f. II, 207.
- Apiarius, Matthias, Drucker. I, 201. Signet II, 196.
- Apokalypse, f. Offenbarung.
- Apostelmartyrien, von H. Holbein d. Ae. I, 56. II, 86, 87, 88.
- Architektonisches von Holbein. I, 446 f.
- Armin, Schlacht des, von A. Holbein, Holzschnitt. I, 205 f. II, 207.
- Artzt, Ulrich, Bürgermeister, abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 69. II, 73, 83.
- Arundel, Henry Howard, Earl of, Kunstsammler, I, 334, 381, 395, 428, 436, 453 f., 471, 483.
- Asper, Hans, Maler. I, 488. II, 94.
- Audley, Lady, gemalt von Holbein. I, 408. II, 157, 161.
- Augsburg am Beginn der Neuzeit, I, 19—40. — Urkundliches aus Augsburg. II, 25—31.
- Katharinenkloster. Gemälde von H. Holbein d. Ae. I, 49 ff.
- Moritzkirche. dsgl. I, 62, 79. II, 30, 91.
- Ulrichskloster. dsgl. I, 81. II, 85. — Mönche aus St. Ulrich, abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 72 ff. II, 74 ff., 83, 89.
- Aumale, Herzog von, Sammlung. Twickenham. II, 89.
- Ausgießung des h. Geistes, von Holbein, I, 216. II, 133, 180 f.
- Avogadro, Banquier. I, 297.
- Aylif, John, Chirurg. I, 454. — Abgebildet von Holbein. I, 475.
- B.**
- Baldung, Hans, genannt Grien, Maler. I, 162, 177, 189, 286. II, 84, 217. — Todesbilder. I, 254, 261.
- Bale, Sammlung, London. II, 19, 137.
- Barbara, h., von H. Holbein d. Ae. I, 91 f. II, 86.
- von H. Holbein d. J. II, 165, 180.
- Barbieregilde in London, Bild Holbein's für dieselbe. I, 474 ff. II, 137.
- Barfus, H., Stich nach H. Holbein d. Ae. II, 62.
- Baring, Sammlung, London. II, 137.
- Baron, B., Stich nach Holbein. II, 137.
- Bartalozi, Stiche nach Holbein. I, 334. II, 157, 162.
- Bartolommeo, Fra, Maler. I, 313.
- Basel am Beginn des 16. Jahrhunderts. I, 102—110. — Die Holbein in B. I, 41.
- Basiliken, die römischen, gemalt von H. Holbein d. Ae. und Burckmair. I, 50 ff., 57 ff., II, 26 ff.
- Bauern-Alphabet, von Holbein. I, 200 f. II, 200.
- Bauerntanz, von Holbein. I, 149, 200. II, 192, 193.
- Bayersdorffer, A., Schriftsteller. I, 307, Anmerkung.
- Bearde, Richard, mit Holbein auf Reifen. I, 462. II, 40.
- Bebelius, Drucker. I, 201. Signet II, 195.
- Beck, Jörg, Illuminist. I, 75.
- Joseph, Sammlung, München. II, 86.
- Becker, W. G., Holzschnitte nach Holbein. II, 116.
- Bedford, Herzog von, Sammlung. Woburn Abbey. II, 162.
- Beham, Bartholomäus, Maler. I, 143, 433.
- Hans Sebald, Maler. I, 253, 433, 491, II, 173.
- Ber, Hans, in Basel. I, 111, 129. II, 163.
- Magdalena, erste Gattin J. Meyers zum Hafen. I, 129, 204, 303.
- Berg, Derich, gemalt von Holbein. I, 410. II, 149.
- Bernhard, der heil., von Holbein, Holzschnitt. II, 180.
- Berry, Jean de, und Gemahlin. II, 104.
- Beseffenen, Heilung des, von H. Holbein d. Ae. I, 56. II, 63.
- von H. Holbein d. J. I, 400. II, 182.
- Bestallung Holbein's. I, 457 ff.
- Bienenvater f. Apiarius.
- Bild, Veit, Mönch in Augsburg. I, 30.
- Bildersturm in Basel. I, 354.
- Billy, Stich nach Holbein. II, 126.
- Bischof, Jan de, Copien nach Holbein. I, 382. II, 165.
- Black, Mr., Schriftsteller. I, 479.
- Bles, Herri de, Maler. I, 171.
- Bock, Hans, Maler. I, 152, 159 Anm., 183, 417. II, 45.
- Bockhorst, Jan, Maler. II, 178.

Bode, W., Schriftsteller. I, 307 Anm.
 Boleyn, Anna, Königin. I, 364, 373, 404.
 — Krönung und Einzug. I, 377 ff. —
 Hinrichtung. I, 411 f. — Bildnisse. I, 410.
 II, 18 f., 165, angeblich II, 160.
 — George f. Rochford.
 — Mary, Bildnisse. II, 19.
 Bond, W., Stiche nach Holbein. II, 162.
 Born, Derich, gemalt von Holbein. I, 369 f.
 II, 143, 156.
 Borow, Lady, abgebildet von Holbein. II,
 161.
 Bourbon, Nicolas, Dichter. I, 195, 268,
 303 f. II, 172. — Abgebildet von Holbein.
 I, 404. II, 160, 185 f.
 Bouts, Dirk, Maler. I, 13, 154.
 Brandon, Charles und Henry, gemalt von
 Holbein. I, 407 f. II, 54, 157.
 Brant, Sebastian. I, 108, 126 f.
 Brook f. Cobham.
 Browne, John, Maler. I, 311 f.
 Brunnen des Lebens, angeblich von Hol-
 bein. II, 132 f.
 Brunner, Barbara, Gattin des Hans Ber.
 I, 111.
 Buccleuch, Herzog von, Sammlung, Dal-
 keith Palace. II, 123. London II, 168.
 Büchel, Emanuel. I, 258.
 Buchtitel, von H. Holbein. I, 195—199,
 215 ff. 222, 391—395. II, 186—195.
 — von Ambr. Holbein. I, 204 ff. II, 205 ff.
 Bughenagen. I, 222.
 Bullinger, Antifistes in Zürich. I, 454.
 Burckmair, Hans, d. Ae., Maler. I, 18, 20,
 32, 39, 43, 49, 57, 69, 70, 85 ff., 189, 191,
 431, 488. II, 125, 219, 221.
 — Einfluß auf H. Holbein d. Ae. I, 87.
 — Todesbilder. I, 254, 261.
 Burckmair, Thomas, Maler. I, 43, 85.
 Burgo, de, Radirung nach Holbein. II, 158.
 Bürkner, H., Holzschnitte nach Holbein.
 II, 173.
 Butts, Dr., Leibarzt Heinrich's VIII. I, 404.
 454. Abgebildet von Holbein. I, 475 f.
 II, 138.
 — Lady. Abgebildet von Holbein. I, 476.
 II, 138, 161.
 Buyer, Bartholomäus, Drucker. I, 226.
 Byfield, J. u. M., Holzschnitte nach Hol-
 bein. I, 173.
 Woltmann, Holbein und seine Zeit, II. Theil.

C.

Caledon, Gräfin von, Sammlung, Titten-
 hanger. II, 151.
 Calisto, gezeichnet von Holbein. II, 114.
 Camin, entworfen von Holbein. I, 446 f.
 II, 135.
 Campensis, Johannes. II, 15.
 Capistrano, Bußprediger. I, 29.
 Capito, Wolfgang Fabritius. I, 109.
 Carandolet, Kanzler von Flandern, ange-
 blich gemalt von Holbein. II, 143, 148.
 Caravaggio, Michelangelo da, an Holbein
 sich lehrend. I, 275.
 Cardinaltugenden, von A. Holbein, Holz-
 schnitt. II, 206 f.
 Carew, Sir Gawin, abgebildet von Holbein.
 II, 159.
 — Sir George, desgl. II, 159.
 — Sir Nicholas, desgl. I, 426f. II, 102, 123,
 159.
 — W. H. Pole, Sammlung, London. II, 138.
 Carey, Henry, I, 404.
 — Lady. II, 19.
 Caritas, von Holbein, Holzschnitt. I, 402.
 II, 197 f.
 Carstens, Jacob Asmus, Maler. I, 493.
 Caspar, Goldschmied. I, 137.
 Cebestafel, von Holbein, Holzschnitt. I,
 197 f. II, 191.
 Cecchi, G. B., Stich nach Holbein. II, 169.
 Cellini, Benvenuto. I, 448.
 Celtès, Konrad, Gelehrter. I, 30.
 Chaloner, Thomas, angeblich abgebildet
 von Holbein. II, 165.
 Chamber, Dr. John, gemalt von Holbein.
 I, 475, 477. II, 53, 153.
 Chamberlaine, Herausgeber Holbein'scher
 Zeichnungen. I, 334. II, 162.
 Charondas von Catanea, von Holbein.
 I, 155. II, 163.
 Chatto, Schriftsteller. I, 260.
 Cheke, Sir John. I, 334.
 Chelfea, Landsitz des Sir Thom. More. I,
 336 ff. 365.
 Chefeman, Robert, Falkonier, gemalt von
 Holbein. I, 370. II, 127.
 Christine, Herzogin von Mailand. I, 450.
 II, 36 f. — Gemalt von Holbein. I, 451 ff.,
 456. II, 96.

- Christus, das wahre Licht, von Holbein, Holzschnitt. I, 239. II, 182. — als Schmerzensmann, von Ambros. Holbein. I, 133. II, 45, 51, 92. — von H. Holbein I, 174 f. II, 45 f. — als Mittler, vielleicht nach Holbein. I, 239. II, 217.
- todter, von Holbein. I, 174. II, 45, 50, 99, 101.
- Clauser, Jacob, Maler. I, 117. II, 45, 110.
- Clemens VII. Papst. I, 237.
- Clement, Mönch zu St. Ulrich, abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 76. II, 75, 89.
- Margaretha, abgebildet von Holbein. I, 348. II, 158.
- Cleopatra f. Kleopatra.
- Cleve, Anna von, f. Anna.
- Cleve, Joas van, Maler. I, 489.
- Clinton, Edward, abgebildet von Holbein. I, 426. II, 159.
- Clouet, François, gen. Jeanet, Maler. I, 423.
- Cobham, William Brook, Lord, gezeichnet von Holbein. I, 473. II, 160.
- Cochin, Stich nach Holbein. II, 103.
- Cocles, Petrus, Famulus des Erasmus. II, 10 f.
- Colet, Decan von St. Paul, angeblich gezeichnet von H. Holbein. II, 159.
- Conon, Johann, Lehrer Amerbach's. I, 145.
- Cook, Sammlung, Richmond, II, 150.
- Copp, Dr. Johannes. I, 238. II, 182.
- Cornelius, Peter, Maler. I, 227, 242, 387.
- Correggio, Maler. I, 170, 222.
- Corrozet, Gilles, Dichter. I, 227, 265. II, 172.
- Costümstudien von Holbein. I, 163, 165. II, 108, 137, 139, 148.
- Coverdale, Miles. Holbein's Titel zu seiner Bibelübersetzung. I, 391—394. II, 194.
- Cranach, Lucas, d. Ae., Maler. I, 142, 189, 286, 422. II, 220.
- Cranmer, Thomas, Erzbischof von Canterbury. I, 377, 404, 469, 473. — C.'s Katechismus mit Holbein'schen Holzschnitten. I, 399 f. II, 182 f.
- Craffus, Marcus, von Holbein, Holzschnitt I, 196. II, 191.
- Cratander, Buchdrucker. I, 110, 214.
- Cromburger, Lucas, Maler. I, 69.
- Cromhout, Jacob. I, 298. II, 56.
- Cromwell, Richard. I, 460.
- Thomas. I, 368, 375, 391, 401, 410. — Ordnet die Visitation der Klöster an. I, 396.
- Will den König vermählen. I, 450, 462.
- Wird Earl of Essex. I, 467. — Sturz und Enthauptung. I, 468. — Bildnisse von Holbein. I, 376 f. II, 140, 151, 155.
- Culemann, Sammlung, Hannover. II, 129.
- Curio, Valentin, Drucker. I, 201. Signet II, 195 f.
- Curius Dentatus, von Holbein. I, 156, 402. II, 101, 163, 204.
- Curtius, Marcus, von Holbein. I, 140, 150, 196. II, 163, 191.
- Curtze, M., Schriftsteller. II, 15.
- C. W., Meister, Schüler des älteren H. Holbein. I, 100.
- Czartoryski, Fürst, Sammlung, Paris. II, 147.

D.

- Dalton, R., Stich nach Holbein. II, 162.
- Dancy, Elisabeth, Tochter More's. Abgebildet von Holbein. I, 348. II, 158.
- Dantiscus, Johannes, Bischof von Kulm. II, 15.
- David, Jacob, Goldschmied zu Paris. I, 460, 482. II, 32.
- David, Gerard, Maler. I, 155, II, 132.
- Degen, Stephan, Bruder in St. Ulrich und Illuminist. I, 75.
- Degengriff, entworfen von Holbein. I, 141. II, 166.
- Delahante, Sammlung. I, 297.
- Delfino, Familie, Sammlung. I, 297.
- Denny, Sir Anthony. I, 444. II, 134, 166.
- Dequevaulliers, Fr., Stiche nach Holbein. II, 144 f.
- Derby, Edward Stanley, Earl of, gezeichnet von Holbein. I, 426. II, 160.
- Devonshire, Herzog von, Sammlung. Chatsworth II, 122. Hardwick Hall II, 129.
- Didier, Stich nach Holbein. II, 145.
- Didot, Ambroise Firmin, Sammlung, Paris, II, 147, 178.
- Dienecker, Jost, f. Necker.
- Dischenacher, Adolf, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. II, 67.
- Dolchschneiden, erfunden von Holbein. I, 259, 433 f. II, 106, 120, 135, 137, 166, 183 f.
- Dors, Christoph (Thurzo?) II, 66.
- Dorfet, Marquis of. I, 377.

Dorfet, Lady Marchioness of, abgebildet von Holbein. I, 424. II, 161.

Dorffi f. Thurzo.

Dringenberg, Rector zu Schlettstatt. I, 109.

Dürer. I, 62, 86, 96, 116, 117, 181, 185, 189, 191, 199, 319, 367, 383, 439. II, 131.

— Todesbilder. I, 252, 261, 263.

— Bildnisse des Erasmus. I, 286.

— Stellung zu Holbein. I, 168 ff., 218 ff., 224, 236, 388, 430 ff., 482—488.

— Frau Agnes. I, 185, 483.

Dyck, Anton van, Maler. I, 415, 471.

E.

Edward, Prince of Wales (später Edward VI). Geburt I, 449. Abgebildet von Holbein. I, 417, 460 ff. II, 53, 114, 129, 150, 161. Wappen und Devise, Holzschnitt. I, 402. II, 184.

Eigner, A., II, 3 ff.

Eisenhardt, J., Stich nach Holbein. II, 126.

Elchinger, Anna. I, 43.

Elisabeth, die heil., von H. Holbein d. Ae. I, 91 f. II, 86.

— — von H. Holbein d. J. I, 162, II, 109.

Elisabeth, Prinzessin von England, später Königin. II, 54.

Elisabeth von York, Gemahlin Heinrich's VII, gemalt von Holbein. I, 419. II, 165.

Elsbeth, Gattin Holbein's f. Holbein.

Elyot, Sir Thomas und Lady, abgebildet von Holbein I, 346. II, 159.

Elzheimer, Adam, Maler. I, 491 f.

Engelberg, Burkhard, Baumeister, I, 36, 50. Gezeichnet von Holbein d. Ae. I, 71. II, 83.

England, Sitte im 16. Jahrh. I, 325 ff.

— Kunst. I, 331 f.

Erasmus von Rotterdam. I, 109, 113—125, 146 f., 203, 207, 214, 239, 337, 347, 353. — Empfehlung für Holbein. I, 316 ff. II, 16 f. — Verläßt Basel, I, 354 f. — Urtheile über England. I, 327, 330. — Gemalt von Quintin Massys. I, 285, 287. II, 9 ff. — Abgebildet von Dürer. I, 286. — Abgebildet von Holbein. I, 285—290. 357 f. II, 9, 13, 15 f., 45, 47, 49 f., 53, 57 f., 99, 102, 131, 141, 144, 146, 148, 152, 164, 184 f.

Erasmus von Rotterdam, Lob der Narrenheit, illustriert von Holbein, I, 113, 117—126. II, 45, 115 f.

Erdkarte, Holbein zugeschrieben. II, 216.

Erhardt, Dominica. I, 50. II, 30.

Evangelisten, von Holbein. I, 216. II, 181.

Eyck, Hubert van, Maler. I, 11, 13, 18, 62, 367, 486. II, 138.

— Jan van, Maler. I, 13, 62, 414, 451.

Ezechias, von Holbein. I, 158 f. II, 131.

F.

Faber, Johann. I, 30.

Fabre, Sammlung. Lausanne II, 131.

Fabrinus, Peter, Wappen von Holbein. I, 163. II, 116.

Façadenmalereien von Holbein. I, 139 f., 148 ff. II, 103, 105 f., 110, 146 f., 163.

Fallen, Cyriacus, gemalt von Holbein. I, 369. II, 120.

Familienbild Holbein's. I, 356 f. II, 45, 100.

Familienbild More's. 346 ff. II, 103.

Fechner, G. Th., Schriftsteller. I, 312 Anm.

Ferdinand I., röm. König, angeblich gemalt von Holbein. II, 150.

Ferreis, R., gemalt von Holbein. I, 475.

Ferreri, Stich nach Holbein. II, 152.

Fesck, Johann Rudolph. I, 49.

— Remigius, Bürgermeister. I, 296. II, 50.

— Remigius, Dr. I, 67, 296. — Sammlung, I, 148. — Aufzeichnungen. II, 48—51.

Fischer, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. II, 77.

Fisher, John, Bischof von Rochester. I, 287, 321, 411. Abgebildet von Holbein. I, 342 f. II, 135, 151.

Fitzwilliam f. Southampton.

Falkener, J., Stich nach Holbein. II, 124.

Folkestone, Lord, Sammlung, Longford Castle. II, 141.

Fortuna, von Holbein. I, 435. II, 184.

Franck, Hans, Formschneider. I, 193. — siehe auch Lützelburger.

Frankfurt a. Main, Dominikanerkloster, Altar von H. Holbein d. Ae. für, I, 52. II, 81 f., 91.

Frankreich, Reise Holbein's nach. I, 290.

Franz I., von Frankreich. I, 128, 269, 270, 331, 404, 462. — in Holbein's Todesbildern. I, 270.

- Freiburg im Breisgau, Wappen und Schutz-
heilige, von Holbein. I, 199, 312. II, 188 f.
Freihamer, Thoman. I, 63, II, 30.
Frellon, J. und F., Drucker in Lyon.
I, 225. II, 172 f., 177 f.
Frewen, Sammlung, London. II, 138.
Friedrich III., Kaiser, I, 31.
Friedrich von Zollern, Bischof von
Augsburg. I, 27, 29.
Froben, Johannes, Drucker in Basel. I,
110, 113, 117, 196, 202 f., 204, 207, 213.
II, 18. — Signet II, 93, 213. — Gemalt
von Holbein. I, 289. II, 49, 52, 57, 164.
Froschover, Christoph, Drucker in Zürich.
I, 201 f. 392. — Signete II, 197.
Fruytier, Maler. I, 471.
Fuchsjagd, von Holbein, Holzschnitt. I,
200. II, 192.
Fürstenberg, Fürst von, Sammlung, Donau-
eschingen. II, 79 f.
Fugger, Familie. I, 38, 99.
— Anton, abgebildet von H. Holbein d. Ae.
I, 70. II, 74.
— Jacob, der Reiche. dsgl. I, 69. II, 73 f.,
83.
— Katharina. II, 29.
— Raimund, gezeichnet von H. Holbein d.
Ae. I, 70. II, 74.
— Ulrich der Jüngere. dsgl. I, 71. II, 74.
— Veronica, dsgl. I, 71, II, 74.

G.

- Gage, Sir John, gezeichnet von Holbein.
II, 159.
Gainsborough, Maler. I, 415.
Gardiner, Bischof von Winchester. I, 401,
469.
Gaffer, Ulrich, I, 33.
Gafsner, Jacob. I, 71.
— Veronica s. Fugger.
Gaymond, R., Stich nach Holbein. II, 169.
Gefäße, von Holbein entworfen. I, 441 f.
II, 112, 136, 143, 166.
Geiler von Kaisersberg, Johann. I, 29,
108, 127 f.
Gengenbach, Pamphilus, Drucker und
Schriftsteller in Basel. I, 127, 203. Noll-
hart, illustriert v. A. Holbein. I, 210. II, 211 f.
Georg, heil., gemalt von Holbein. I, 178 f.
II, 130.
— Karthäuser in Basel. I, 215.
George, Simon, gemalt von Holbein. I, 425
II, 126, 160.
Gerard, Hubert, Bildhauer. I, 21.
Gericht, jüngstes, von Holbein, Holzschnitt.
II, 181.
Gefandten, die, Gemälde von Holbein. I,
371 f. II, 141.
Geuchmat von Th. Murner, illustriert von
A. Holbein. I, 208 f. II, 210 f.
Ghiberti, Lorenzo, Erzgießer. I, 227.
Ghirlandajo, Domenico, Maler. I, 60.
Gigs, Margarethe, f. Clement.
Giltlingen, Johann von, Abt zu St. Ulrich.
I, 73.
Giltlinger, Gumpold, Maler in Augsburg.
I, 73.
Glareanus, Henricus, Gelehrter. I, 109.
Glasgemälde, entworfen von Holbein. I,
162 ff.
Glücksrad, von Holbein. II, 122.
Gmelin, G., Stich nach Holbein. II, 100.
Godfalte, John u. Thomas, gemalt von
Holbein. I, 345. II, 123, 159.
Goelenius, Professor in Löwen. II, 15 f.
Goffenbrot, Kaufherren in Augsburg. I, 38.
— Georg. II, 87.
Gothik, System und Verfall der. I, 9 f.
— im Kunstgewerbe. I, 432.
Graf, Urs, Goldschmied und Zeichner in
Basel. I, 128, 164, 195, 211, 221, 253. II,
215, 221, 222.
Grah1, Sammlung, Dresden. II, 80.
Gregor, Messe des heil., von Holbein, Holz-
schnitt. II, 180.
Greffer f. Griefsher.
Grien f. Baldung.
Griefsher, Hans, zu St. Ulrich in Augs-
burg, gezeichnet von H. Holbein d. Ae.
I, 74. II, 75, 89.
Grimm, Herman, Schriftsteller. I, 316. II,
5, 7, 13, 16 f.
Grifacre, Anna, Braut des John More, ab-
gebildet von Holbein. I, 349. II, 158.
Grün, Heinrich, zu St. Ulrich in Augsburg,
gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 76.
II, 66, 75.
— Schneider, gezeichnet von H. Holbein d.
Ae. I, 71. II, 76.
Grünwald, Matthias, Maler. I, 185. II
51 Anm.
Grünstadt, die Holbein in. I, 41.

Guildford, Sir Henry, gemalt von Holbein. I, 343 f. II, 155, 158.
 — Lady, dsgl. I, 344. II, 138.
 Gwalther, Rudolf, Brief über Holbein. I, 456.
 Gyger, Cornelius, Maler, abgebildet von Holbein. II, 166.
 Gyfse, Georg, gemalt von Holbein. I, 366 f., 427. II, 117.
 Gysler, Jacob, Schwiegerfohn Holbein's. I, 482.

H.

Hadrian VI., Papst. I, 215.
 Hall, Chronik, Holzschnitt nach Holbein für. I, 403. II, 186.
 Hans, im Ulrichskloster, abgebildet von H. Holbein d. Ae. II, 75.
 Hans Perting, d. h. bärtiger Bruder, dsgl. I, 76. II, 76.
 Hans von Antwerpen, Goldschmied. I, 467, 479 f. II, 42. — Pokal für ihn, entworfen von Holbein. I, 443. II, 115. — Abgebildet v. Holbein (?). I, 368. II, 55, 155.
 Hans von Zürich, Goldschmied, abgebildet von Holbein. I, 369. II, 166.
 Harding, S., Stich nach Holbein. II, 160.
 Harman, E., abgebildet von Holbein. I, 475.
 Harpokrates, von Holbein. I, 158. II, 164.
 Hartmann, Bischof von Augsburg. I, 49.
 Harwien, Hans, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. II, 67.
 Haushaltsrechnungen Heinrich's VIII. I, 454. II, 38 ff.
 Hayes, Cornelius, Goldschmied. I, 404, 460.
 Hegner, Ulrich, Schriftsteller. I, 42 Anm.
 Heinrich IV. von Lichtenau, Bischof von Augsburg. I, 28.
 Heinrich VII., König von England. Gemalt von Holbein. I, 420. II, 129, 165.
 Heinrich VIII., König von England. I, 317, 329 ff. Urtheil More's über ihn. I, 339. Liebe zu Anna Boleyn. I, 364. — Bricht mit dem Papst und heirathet A. Boleyn. I, 377. — Freit Jane Seymour. I, 412. — Nimmt Holbein in Dienst. I, 403, 410, 415. — Erhält einen Sohn und verläßt die Gemahlin. I, 449. — Neue Werbung. I, 450 ff. — Verhältniß zu seinem Sohne. I, 460. — Werbung um Anna von Cleve. I, 462 ff. — Heirathet Katharina Howard. I, 469. — Läßt sie hinrichten. I, 473. — Abgebildet von Holbein. I, 392, 403, 419 ff., 475. II, 20, 53, 127, 129, 133, 137, 140, 143, 165, 186. — Bildnisse, nicht von Holbein. II, 20 f.
 Heinzele, Anna. II, 28.
 Henegham, Lady, abgebildet von Holbein. I, 423 f. II, 161.
 Herbster, Hans, Maler. I, 135 f. Gemalt von Holbein. I, 132. II, 137.
 Hercules Gallicus, von Holbein. I, 438. II, 114.
 Hercules und Orpheus, von Holbein, Holzschnitt. I, 196. II, 190.
 Herefius, Johannes, Famulus More's, abgebildet von Holbein. I, 351.
 Herlins, Hans, abgebildet von H. Holbein d. Ae. II, 75.
 Heron, Cécilie, Tochter More's, abgebildet von Holbein. I, 348. II, 158.
 Hertenstein, Caspar von. I, 138.
 — Jacob von; sein Haus von Holbein gemalt. I, 138—143. II, 142, 163.
 Hervagius, Drucker, Signet des. II, 221.
 Herwart, Margarethe. I, 43. II, 34.
 Hefs, Hieronymus, Maler. I, 152. II, 164.
 Hieronymus, Formschneider, f. Andre.
 Himmel, Zunft zum, in Basel. I, 136, 145, 457. II, 31 f.
 Hirte, der gute und der schlechte, von Holbein, Holzschn. I, 400. II, 183.
 Hirten, Anbetung der, von Holbein. I, 176 ff. II, 127.
 His, Eduard, Schriftsteller. I, 223. 480. II, 5, 8, 168.
 His de la Salle, Sammlung, Paris. II, 88.
 Hobbie, Philipp, mit Holbein auf Reifen. I, 451, 454. II, 36, 38. — Gezeichnet von Holbein. I, 426. II, 159.
 — Lady, gezeichnet von Holbein. I, 424. II, 161.
 Hochstetter, Kaufherren in Augsburg. I, 38.
 Hofleben, von Ambr. Holbein, Holzschnitt. I, 205. II, 207.
 Hofmaler, Stellung der. I, 413 ff.
 Hohenzollern, Fürst von, Sammlung, Sigmaringen. II, 89.
 Holbein, Familie. I, 41 ff.
 — Ambrosius, Maler. I, 101 f., 110, 133—136, 186, 202—212. II, 31, 45, 48, 51 Anm., 79, 92—96, 205—214. — Bildnisse. I, 62, 66, 73. II, 167.

Holbein, Anna (Elchinger). I, 43. II, 26.
 — Barbara (von Oberhaufen). I, 43.
 — Bruno (angeblich). I, 67.
 — Elsbeth, Gattin H. Holbein's d. J. I, 183 ff., 352, 459. II, 31 f., 35. — Abgebildet von Holbein. I, 183 f., 356. II, 51, 100, 146.
 — Jacob, Sohn H. Holbein's d. J. I, 357, 482. II, 32.
 — Katharina, Tochter H. Holbein's d. J. I, 482.
 — Konrad, Conventbruder zu Täckingen, II, 26.
 — Kungolt, Tochter H. Holbein's d. J. I, 357, 482.
 — Margarethe. I, 43.
 — Michel. I, 42. II, 3, 25.
 — Philipp, Sohn H. Holbein's d. J. I, 460, 482. II, 17, 32. — Abgebildet von Holbein. I, 357.
 — Philipp, Enkel H. Holbein's d. J. I, 482. II, 7 f.
 — Sigmund, Maler. I, 42, 48, 96 ff., 102, 183, 459 f. II, 8. 31 f., 55, 87. — Bildnisse. I, 66. II, 55, 73, 167. — Testament. II, 33 f.
 — Urfula (Nepperfchmid). I, 43.
 Holl, Elias, Baumeister. I, 20 f.
 Hollar, Wenzel, Stiche nach Holbein. I, 344, 369, 376, 389, 395, 428 f., 436 f., 441, 477. II, 49, 96, 124, 127, 129, 138, 148, 152, 153, 155, 158, 161, 165 f., 168, 173, 178.
 Holzchnitt, I, 14.
 Holzchnitte nach H. u. A. Holbein. I, 110, 187—239, 258—283, 357, 373, 391—403. II, 5, 169—222.
 Honthorst, Gerard, Maler. I, 240.
 Hörlin, Afra. II, 28.
 Horneband, Gerard, Maler. I, 332.
 — Lucas, Maler. I, 332, 407, 454. II, 21, 38 ff.
 — Sufanna, Malerin. I, 332, 407.
 Houbraken, Stiche nach Holbein. I, 467. II, 127.
 Howard, Henry, f. Surrey.
 — Katharina. I, 469, 473. — Bildnisse von Holbein. I, 408, 472. II, 157; angeblich II, 161.
 — Thomas, f. Norfolk.
 Huber, Andreas. I, 336.
 Hübner, B., Stiche nach Holbein. II, 99 f. 104.

Huth, Sammlung, London. II, 138.
 Hutten, Ulrich von. I, 206, 238. II, 150.
 Hutton, John, Agent in Brüssel. I, 451 ff., 464. II, 36 f.

I.

I. F., Formschneider in Basel. I, 211. II, 186, 194, 218—221.
 Ilfing, Gläubiger H. Holbein's d. Ae. I, 96.
 Imhoff'sche Sammlung in Nürnberg. II, 48.
 In der Gasse, Conrad. I, 362.
 Inhof, Magdalena, im Katharinenkloster. II, 29.
 Initialen von A. u. H. Holbein. I, 200 f., 280 f., 402. II, 198—205, 213 f.
 Innocenz VIII., Papst. I, 50. II, 26 f.
 Irm, Oberst Nicolaus, verehelicht mit Anna Meyer. I, 296.
 — Rofa. I, 296.
 Iselin, Lucas, Dr., Aufzeichnungen. I, 150. 457. II, 43 f.
 — Lucas, Rathsherr. I, 296. II, 49 f.
 Isengrin, Buchdrucker. Signet. II, 195.
 Isenheim im Elfsaß, Arbeiten für, von H. Holbein d. Ae., I, 97 f. II, 8, 91.
 Israel von Meckenen, Kupferstecher. I, 44 f.
 Italien, Holbein in (?). I, 143 f.

J.

Jacob, Bruder, Schulmeister in Basel. I, 457.
 Jeanne d'Albret. I, 404.
 Jezer, Hans, in Bern. I, 256.
 Johannes der Täufer, Enthauptung, von A. Holbein, Holzchnitt. I, 208. II, 205.
 Josua, von Holbein, auf Dolchscheide. I, 435. II, 106.
 Julius II, Papst. I, 123.
 Jungbrunnen, gemalt von Holbein, I, 142. II, 163.

K.

Kager, Matthäus, Maler. I, 20.
 Kaisheim, Altar für, von H. Holbein d. Ae. I, 52 f. II, 64, 85 ff.
 Kaltenhof, Peter, Maler. I, 44.
 Kämmlin, Hans, in Augsburg. I, 98. II, 31.
 Kannengießler, Dorothea, Gattin J. Meyer's zum Hafen, gemalt von Holbein. I, 129, 294, 303, 306. II, 98, 103 f.
 Kappler Krieg. I, 361 f.

Karl I., König von England, Sammlung. I, 288, 333 f., 381. II, 51—55.
 Karl II., von England. I, 418.
 Karl IV., Kaifer, I, 23.
 Karl V, Kaifer. I, 450, 453, 462. — Gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 69. II, 73. — Angeblich gemalt von Holbein. II, 48. — Wappen, von A. Holbein, Holzschnitt. II, 213.
 Karoline, Königin von England. I, 334.
 Kastner, Georg, Abt zu Kaisheim. I, 54 f. II, 85.
 Katharina, die heil., von H. Holbein d. Ae., I, 83. II, 64.
 Katharina von Arragon, Königin von England. I, 364, 411.
 Katharinenkloster f. Augsburg.
 Kaufbeuren, die Holbeine in. I, 41.
 Kerver, J., Formschneider. II, 197.
 Kiemlin, Hans, zu St. Ulrich, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 76. II, 66.
 Kinderalphabete, von A. u. H. Holbein, Holzschnitte. I, 201, II, 200—202, 213 f.
 Kinderreigen, von Holbein, Holzschnitt. I, 200. II, 192, 193.
 Klauber, Hans Hug, Maler. I, 278. II, 71 f.
 Kleberger, Johannes, Kaufherr in Lyon. I, 226.
 Kleinmeister, deutsche. I, 433, 447, 491.
 Kleopatra, Buchtitel von Holbein. I, 196. II, 191.
 Klingenthal, Todtentanz für. I, 250 f. 258 f.
 Klüber f. Klauber.
 Knaus, A. Holzschnitte nach Holbein. II, 103, 107, 116, 130.
 Köln, Malerei in. I, 7.
 Könige, Anbetung der, von H. Holbein d. J. I, 176 f., II, 127, 180.
 Königföhne, drei, nach dem Leichnam des Vaters schiefsend, von Holbein. I, 140, II, 163.
 Kraft, Adam, Bildhauer. I, 62, 313.
 Kratzer, Nicolaus, Astronom Heinrich's VIII. I, 404, 454. — Gemalt von Holbein. I, 354. II, 144.
 Kreuztragung, von H. Holbein d. Ae. I, 56. II, 65.
 — von H. Holbein d. J. I, 89, 223. II, 130, 181.

Kriechbaum, Stephan, Lehrjunge H. Holbein's d. Ae. I, 49. II, 25.
 Kungspers Nicias, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. II, 76.
 Künste, Genien der, von A. Holbein, Holzschnitt. II, 209.
 Kunstgewerbe, Holbein's Einfluss auf das. I, 430—448.
 Kupferstich in Deutschland, I, 14.

L.

Lais Corinthiaca, gemalt von Holbein. I, 291 ff. II, 45, 50, 100.
 Lanckoronski, Graf, Sammlung, Wien, II, 90, 154.
 Landsknechte, dargestellt von Holbein. I, 163 f. II, 107, 110, 119, 132.
 Lang, Matthäus, Cardinal. I, 31, 75.
 Lanna, A. von, Sammlung, Prag. II, 149.
 Leäna, von Holbein. I, 140. II, 111, 163.
 Le Blon, Sammler. I, 296. II, 48 f.
 Leconfield, Lord, Sammlung, Petworth. II, 149.
 Leemput, Remigius van, Maler. I, 418 f., 421.
 Leland, John, Antiquar. I, 372, 402. Gemalt von Holbein (?) I, 373. II, 141.
 Leo X, Papst. I, 5, 74, 115, 123, 207, 270.
 Lepzelter, Bastian, Holzschnitzer. I, 135 f.
 Leroy, Guillaume, Drucker. I, 226.
 Leu, Hans, Maler. I, 192 Anm.
 Leys, Hendrik, Maler II, 14.
 Linacre. I, 317.
 Lindtmayer, Daniel, Maler. II, 121.
 Lionardo da Vinci. I, 144 f., 166 f., 170, 174, 380, 429.
 Lippi, Fra Filippo, Maler. I, 60, 313.
 Lips, Stich nach Holbein. II, 104.
 Lifter, Lady, abgebildet von Holbein. I, 424. II, 161 f.
 Lochner, Stephan, Maler. I, 8.
 Lochon, Stich von Holbein. II, 169.
 Lödel, J. C., Stiche und Holzschnitte nach Holbein. I, 280. II, 131 f., 200.
 Lomenitlin, das, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 72. II, 77.
 London im 16. Jahrhundert. I, 321 ff.
 Loo, Andries de, Sammler. I, 334, 346, 351, 376.
 Loskart, Jasper, Sammler. I, 298. II, 56.
 Löffert, Sammler. I, 296 ff.

Lotter, Jörg, Gläubiger H. Holbein's d. A., I, 96.
 Lucas von Leyden, Maler und Kupferstecher. I, 135, 254. II, 94.
 Lucian, Holzschnitte zu. I, 203 ff. II, 207.
 — Vorstellung vom Tode. I, 262.
 Lucretia's Tod, von Ambros. Holbein. I, 203. II, 206.
 — von H. Holbein d. J. I, 140, 143. II, 142, 163.
 Lüderitz, Stich nach Holbein. II, 120.
 Ludi, Johann, Maler in Basel. I, 296 f. II, 49.
 Ludwig, Herzog von Bayern. I, 25.
 Ludwig, Dauphin von Frankreich (Ludwig XI). I, 103.
 Luini, Bernardino, Maler. I, 144, 166 f.
 Luscinius, Othmar, Gelehrter. I, 31.
 Luther, Dr. Martin. I, 116, 120, 127, 213 f., 238 f., 256, 317, 484. — Bibelübersetzung illustriert von Holbein. I, 214, 222. II, 180 f., 187 f.
 Lützelburger, Familie. I, 193.
 — Hans, Formschneider. I, 192 ff. 202, 215, 218, 224 f., 237, 260, 265, 267, 394. II, 32, 45, 169, 174, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 195, 196, 197, 199, 215.
 Luzern, Holbein in. I, 137 ff.
 Lydius f. Ludi.
 Lyon im 16. Jahrhundert. I, 225.
 Lyra, Nicolaus de, dargestellt von Holbein. I, 124.

M.

Madonna, von H. Holbein d. Ae. I, 47 f., 87, 88. II, 86, 87, 90, 91.
 — von H. Holbein d. J. I, 162. II, 102, 108, 109, 121, 131.
 — schmerzreiche I, 174 f. II, 45 f., 51, 101.
 — von Solothurn. I, 180 ff., 312. II, 146, 150.
 — der Bürgermeister Meyer. I, 293—314. II, 56, 123 f.
 Mailand, Herzogin von, f. Christine.
 Mair, Paulson. II, 31.
 Malcolm, J., Sammlung, London. II, 84.
 Mander, Carel van, Schriftsteller. I, 101, 143, 336, 478.
 Manfrin, ehemal. Sammlung, Venedig, I, 88. II, 89, 91.

Mantegna, Andrea, Maler. I, 139, 144, 172 f., 176, 196, 229, 312, 379, 383, 388. II, 132, 163.
 Manuel, Nicolaus, Maler und Dichter. I, 108, 128, 239, 488. II, 215.
 — Todesbilder, I, 247, 253, 256.
 — Hans Rudolf, Holzschnitte. II, 99, 216.
 Margarethe, Königin von Navarra. I, 404.
 Maria, Tochter Heinrich's VIII., später Königin. I, 441. — Angeblich gezeichnet von Holbein. II, 161.
 Maria Blanca von Mailand, Gemahlin Maximilian's I. I, 32.
 Maria von Medici, Königin von Frankreich. I, 296. II, 49.
 Maria, Tod der, von Holbein d. Ae. I, 54 f., 57, 63, 82. II, 66, 68, 85, 88.
 Mariä Verkündigung, von H. Holbein d. Ae. I, 89. II, 85, 86.
 Marienbasilika, von H. Holbein d. Ae. I, 51 f. II, 28, 61 f., 68.
 Marienleben, dsgl. I, 44 ff., 54 f., II, 61, 64, 85, 91.
 Marillac, französ. Gefandter. I, 463, 466.
 Martin, der Fugger Diener, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 71. II, 74.
 Mafaccio, Maler. I, 60.
 Maffys, Quintin, Maler. I, 318, 367 f. — Porträts von Erasmus und Aegidius. I, 285, 287. II, 9 ff. — Einfluss auf Holbein. I, 295.
 Maximilian I., Kaiser. I, 31 ff., 34 ff., 67 f., 72, 99, 104, 191. — Gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 67. II, 73. — Abgebildet von H. Holbein d. J. I, 121, 270. — von Ambr. Holbein. I, 211.
 Maximilian I., Kurfürst von Bayern. I, 167. II, 50.
 Matthäus, Meister, von Regensburg, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. II, 80.
 Maynert, Harry, Maler. I, 479 f. II, 42.
 Mead, Dr., Sammler. I, 287. II, 141.
 Mechel, J. J. von, Stiche nach Holbein. II, 100, 103.
 Meckenen f. Israel.
 Meister der Sammlung Hirschler. I, 100.
 Melanchthon, Philipp. I, 239, 485. Abgebildet von Holbein. I, 358 f. II, 129. angeblich II, 160.
 Memling, Hans, Maler. I, 13, 58. II, 150.
 Merian, Familie. I, 482.

Merian, C., Stiche nach Holbein. II, 116.
 Metfys f. Maffys.
 Metz, C., Stich nach Holbein. II, 134.
 Meutas, Lady, abgebildet von Holbein. I, 424. II, 161.
 Meyer, Anna, Tochter des J. Meyer zum Hafen, abgebildet von Holbein. I, 295 f., 303, 306. II, 104.
 — Dorothea, f. Kannengießer.
 — Jacob, zum Hafen, Bürgermeister von Basel. I, 129, 153, 157, 294. II, 32. — Gemalt von Holbein. I, 130 f., 305 f., 308. II, 49, 98, 103 f., 147. — Madonnenbild für ihn. I, 293—314. II, 49, 56, 123 f.
 — Jacob, zum Hirschen, Bürgermeister von Basel. I, 363, 458.
 — Magdalena f. Ber.
 Meyrick, Sammlung, Goderich Court. II, 127.
 Michael, Erzengel, von Holbein. I, 162. II, 111.
 Michelangelo. I, 16, 222, 227, 278, 421.
 Michiels, Schriftsteller. II, 14.
 Millais, J. C., Sammlung, London. II, 139.
 Miniaturen von Holbein. I, 406 ff. 472. II, 150, 157.
 Molitor, Oswald, gen. Myconius, Gelehrter I, 118. II, 115.
 Moloch-Opfer, Holbein zugeschrieben. II, 216.
 Monforde, J., abgebildet von Holbein. I, 475.
 Monteagle, Lady, dsgl. I, 424. II, 161.
 Moor, Antonis, Maler. I, 489.
 More, Alice, Gattin des S. Thom. More. I, 353, 364, abgebildet von Holbein. I, 348 f.
 — John, Vater deselben. I, 208. Abgebildet von Holbein. I, 348. II, 158.
 — John Clemens, Sohn deselben. I, 208. Abgebildet von Holbein. I, 349. II, 158.
 — Sir Thomas. I, 126, 204, 285, 339 ff., 353, 363 f., 411. — Seine Utopia. I, 207 ff., II, 210. — Empfängt Bildnisse von Erasmus und Aegidius. II, 9 ff. — Holbein ihm empfohlen. I, 316 f. II, 16 ff.
 — Urtheil über englische Sitten. I, 328.
 — Holbein in seinem Hause. I, 336—351.
 — Gemalt von Holbein. I, 339 ff. II, 52, 57 f., 138, 158.

More'sches Familienbild. I, 347—351. II, 103, 164.
 Morett, Hubert, Goldschmied, abgebildet von Holbein. I, 309, 427 ff. II, 124.
 Mörlin, Konrad, Abt zu St. Ulrich. I, 29. Abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 73. II, 74.
 Morus f. More.
 Moryfin, Sir Richard, Dichter. I, 461. II, 129.
 Mose, W. T., Stich nach Holbein. II, 139.
 Moseley, Sammlung, Buildwas Park. II, 121.
 Münster, Sebastian. I, 489. — Cosmographie. I, 212.
 Murner, Thomas. I, 127, 238. — Geuchmat, illustriert von A. Holbein. I, 210, II, 210 f.
 Mykonius f. Molitor.
 Mystiker und Kunst. I, 7.

N.

Narrheit, Lob der, f. Erasmus.
 Nathan, Sylvester, in Augsburg. I, 102.
 Necker, Joft de, Formschneider. I, 32, 191, 194.
 Neidhardt, Susanna. I, 35.
 Nell, Hans, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 71. II, 76.
 Nepperschmid, Ursel, geb. Holbein. I, 43. II, 34.
 Neuchatel, Nicolaus, gen. Lucidel, Maler. II, 143.
 Niemand, der, gemalt von Holbein. I, 111 f. II, 163.
 Nollhart, illustriert von A. Holbein. I, 210. II, 211 f.
 Norfolk, Thomas Howard, dritter Herzog von. I, 412, 468. — Gemalt von Holbein. I, 471 f. II, 57, 156.
 Norfolk, Herzogin von, Sammlung, Arundel Castle. II, 96.
 Norris, Sir Henry. I, 412.
 Northampton, William Par, Marquis of, abgebildet von Holbein. I, 478. II, 160.
 Northumberland, Herzog von, Sammlung. Sion House. II, 150.
 Northwick, Lord, Sammlung, Thirlestaine House. II, 151.
 Nothhelfer, die vierzehn, von Holbein. I, 141. II, 163.

O.

- Oberacker, Nicolaus, Geschützgießer in Augsburg. I, 37.
 Oberriedt, Hans, in Basel. I, 178. II, 127.
 Oberfchönefeld, Bilder H. Holbeins d. Ae. für. I, 82. II, 69.
 Obynger, Ulrich, Kaufmann in London. I, 479 f. II, 42.
 Odilia, die heil., gemalt von H. Holbein d. Ae. II, 88.
 Oecolampadius, Reformator. I, 214, 284.
 Oemmel, Georg (Aemilius) Schriftsteller. I, 265. II, 177.
 Oery, Lithographie nach Holbein. II, 101.
 Offenbarung Johannis, von Holbein, Holzschnittfolge. I, 218 ff. II, 179.
 Offenburg, Dorothea. I, 292 f. II, 32, 45, 50, 100.
 — Hans von. I, 292.
 Oliver, Isaak, Copien nach Holbein. II, 54.
 — Peter, dsgl. II, 53 f.
 Oporinus, Johann, Buchdrucker, gemalt von Holbein. I, 132. II, 43, 164.
 Orgelthüren des Baseler Münsters, von Holbein. I, 175 f. II, 97, 110.
 Ormond, Earl of, angeblich abgebildet von Holbein. II, 159.
 Orpheus, von Holbein, Holzschnitt. I, 196. II, 190.
 Ottmarheim, Motiv aus, bei Holbein. I, 171.
 Otto, Stich nach Holbein. II, 120.
 Overbeck, J., Maler. I, 227.

P.

- Paar, Holzschnitt nach Holbein. II, 120.
 Par, Katharina, Gemahlin Heinrich's VIII. I, 473.
 — f. Northampton.
 Parker, Henry. I, 332.
 — Lady, abgebildet von Holbein. I, 424. II, 161.
 Parnass, Zeichnung von Holbein. I, 379. II, 132.
 Parrhapius-Tafel, von A. Holbein. I, 201. II, 195 f.
 Parrie, Thomas, gezeichnet von Holbein. I, 426. II, 159.
 Passavant, J. D., Schriftsteller. II, 3.

- Paffion, von H. Holbein d. Ae. I, 53 ff. II, 62, 63, 69 f., 79, 81 f., 85.
 — von H. Holbein d. J. I, 132, 167—174. II, 50, 56, 101 f., 107, 133.
 — Satirische, von Holbein. I, 394 f. II, 165.
 Patenir, Joachim, Maler. I, 171.
 Patenson, Henry, Narr More's. I, 349.
 Patin, Charles, Schriftsteller. I, 101, 125, 296, 419 Anm.
 Pauer, Anton, gezeichnet von Holbein (?) II, 127.
 Pauli, Johannes, Schriftsteller. I, 126 f.
 Paulus, Apostel, von Holbein, I, 358. II, 181. — Legende des, dsgl. I, 216 f. II, 187.
 Paulusbasilika, von H. Holbein d. Ae. I, 57—62. II, 28, 63.
 Paulus und Petrus, f. Petrus.
 Paumgartner, Franz, Glafer. II, 30.
 Pelicanus, Conrad. I, 108.
 Pembroke, Earl of, Sammlung, Wilton. II, 155.
 Pen, J., abgebildet von Holbein. I, 475.
 Pencz, Georg, Maler. I, 143, 245, 290, 433.
 Penni, Bartholomaeo, Maler. I, 332, 454. II, 38 ff.
 Perting f. Hans Perting.
 Petrarca, I, 245, 383.
 Petri, Adam, Drucker. I, 199, 203, 210, 213 ff., 221.
 — Johann, von Langendorff, Drucker. I, 110.
 Petronius, Magnus, gezeichnet von Holbein (?). II, 127.
 Petrus, Kreuzigung des, von H. Holbein d. Ae. I, 84. II, 64.
 — Legende des heil., von Holbein, Holzschnitte. I, 216 f. II, 181, 187.
 Petrus und Paulus, von Holbein, Holzschnitte. I, 215, 394. II, 188, 195.
 Petsch, R., Stich nach Holbein. II, 63 f.
 Peutinger, Dr. Konrad. I, 30 f., 33, 35, 99, 191.
 Pfister, Wolf. II, 30.
 Pfleger, Hans, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 71. II, 75.
 Pharifäer und Zöllner, von Holbein, Holzschnitt. I, 400. II, 82.
 Philipp, Erzherzog von Oesterreich. I, 35.
 Picart, C., Stich nach Holbein. II, 139.
 Pierron, J. A., dsgl. II, 142.
 Pilgram, Meister. I, 62.

Pilizotti, Lithographie nach Holbein. I, 154.
 Pinturicchio, Maler. I, 311.
 Pirckheimer, Wilibald. I, 30, 62, 319.
 Piro, Koch Heinrich's VIII. I, 454.
 Platter, Thomas. I, 319.
 Pleydenwurff, Wilhelm, Maler. I, 189.
 Pordenone, d. J., Maler. I, 20.
 Porta, Hugo a., Drucker. I, 225.
 Poyns, John, abgebildet von Holbein. I, 409. II, 159.
 — Nicholas d. Ae. dsgl. I, 409. II, 159.
 — — d. J. dsgl. I, 408 f., II, 148, 159.
 Propst, Jörg Konrod (?), Secretär des Cardinals, abgebildet von H. Holbein d. Ae. II, 66, 75.
 Prziham, Fräul., Sammlung, Wien. II, 154.

R.

Ranke, L. von, Schriftsteller. I, 419 f., 464, 468.
 Raphael, Maler. I, 172, 204, 222, 227, 270, 313, 381, 387 f., 431. II, 52.
 Ratcliff, Lady, abgebildet von Holbein. I, 424. II, 161.
 Rathhaus, Baseler. Bilder Holbein's daf. I, 151—160, 359 ff. II, 31, 101, 105, 107, 163 f.
 Rauner, Gumprecht, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 71. II, 76.
 Ravensburg, die Holbein in. I, 41.
 Ravenspurger, Familie. II, 65.
 Regius, Urbanus, Schriftsteller. II, 183.
 Rehabeam, gemalt von Holbein. I, 359 ff. II, 101, 107, 163.
 Rehm, Wilhelm. I, 34.
 Rembrandt, Maler. I, 492.
 Reperdius, vgl. Reverdino.
 Rephon, Helene, im Katharinenkloster. II, 28.
 Resch f. Andre.
 Reskymer, gemalt von Holbein. I, 333, 375. II, 52, 128, 160.
 Rethel, Alfred, Maler. I, 282.
 Reuchlin. I, 30, 108.
 Reverdino, Kupferstecher. I, 406 Anm.
 Reynolds, Sir Joshua, Maler. I, 235, 415.
 Rheinthor in Basel, gemalt von H. Holbein. I, 362.
 Rhenanus, Beatus. I, 102, 109, 286.
 Rich, Sir Richard. I, 409. Gezeichnet von Holbein. I, 425. II, 160.
 Rich, Lady, abgebildet von Holbein. I, 425. II, 121, 160.
 Richardis, die heil., von Holbein. II, 105.
 Richel, Bernhard, Buchdrucker. I, 109.
 Richmond, Henry Fitzroy, Herzog von. I, 424. 472. Bildniss II, 19.
 Richmond, Herzogin von, gezeichnet von Holbein. I, 424. II, 160.
 Ridgway, Sammlung, London. II, 140.
 Ridler, Bartholomäus, Beichtvater des Katharinenklosters. I, 50. II, 26 f.
 Riedler, Anna, im Katharinenkloster. II, 28.
 — Barbara, Gattin des Ulrich Walther. I, 56.
 — Barbara, im Katharinenkloster. II, 28.
 Rieher, Eucharius. I, 352. II, 31.
 — Heinrich, Rathsherr zu Basel. I, 104.
 Ringlin, Joh. Sixt, Maler in Basel. II, 49.
 Robinfon, H., Stiche nach Holbein. II, 123, 162.
 Robinfon, C. A., Ehemal. Sammlung, II, 84, 139.
 Röblin, Wilhelm. I, 214.
 Rochford, George Boleyn, Lord. I, 412.
 Röliger, Dorothea, im Katharinenkloster. I, 51. II, 28, 62.
 Romney, Maler. I, 415.
 Ronfard, Gedicht von Clonet. I, 423.
 Roper, W., Schwiegerohn More's. I, 338.
 — Margaretha. I, 353. — Abgebildet von Holbein. I, 348.
 Roritzer, Meister Matthäus. II, 80.
 Rosen, Kunz von der, abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 68. II, 73. — Von Ambr. Holbein. I, 211.
 Rozmital, Leo von. I, 320.
 Rubens, P. P., Maler. Urtheil über Holbein. I, 240.
 Ruffel, Sir John, abgebildet von Holbein. I, 425. II, 159, 161.
 — Francis, dsgl. I, 426. II, 159.
 Ryall, H. T., Stich nach Holbein. II, 139.

S.

Salomo und die Königin von Saba, von Holbein. I, 389. II, 157.
 Salomon, Bernard, gen. Petit Bernard, Holzschneider. I, 399. II, 183.
 Samon, X., abgebildet von Holbein. I, 476.
 Samuel f. Saul.
 Sandrart, Joachim von, Maler und Schrift-

- teller. I, 98, 111, 168, 240, 296. — Sammlung. II, 55 f.
 Sapor, Wandbild von Holbein. I, 157. II, 105, 163.
 Sarto, Andrea del, Maler. I, 170.
 Saul und Samuel, Wandbild von Holbein. I, 360 f. II, 107, 163.
 Saul's Bekehrung, von Holbein, Holzschnitt. II, 181.
 Scaevola, Mucius, von Holbein. I, 140, 196. II, 163, 190.
 Shadow, Gottfried, Bildhauer. I, 493.
 Scharf, George, Schriftsteller. II, 18.
 Schedel, Hartmann, Chronist. I, 188.
 Schenk zum Schenkenstein, Jörg, abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 71. II, 76.
 Scheuffelin, Hans, Maler. I, 253.
 Schiavonetti, Stiche nach Holbein. II, 160.
 Schinkel, K. F., Baumeister. I, 493.
 Schlacht von Landsknechten, gezeichnet von Holbein. I, 164. II, 56, 107, 154.
 Schlegel, Hans, Maler, gezeichnet von Hans Holbein d. Ae. II, 67.
 Schlüter, Andreas, Baumeister und Bildhauer. I, 493.
 Schmid, Franz, Stiefsohn Holbein's. I, 183, 460. II, 32, 35.
 — Ludwig, in Augsburg. I, 96.
 Schmidt, Wilhelm, Schriftsteller. II, 5.
 Schmitter-Hug, ehemal. Sammlung. II, 90.
 Schmucksachen, von Holbein entworfen. I, 437. 441. II, 113—115, 134—136.
 Schönborn, Graf, Sammlung, Wien. II, 155.
 Schönefeld, die Holbein in. I, 42.
 Schongauer, Martin, Maler. I, 15 ff., 43.
 Schönpferger, Drucker. I, 32.
 Schöpfung, die, von Holbein, Holzschnitt, I, 222. II, 180.
 Schott, Johann, Drucker. I, 262.
 Schrott, Johannes, Abt zu St. Ulrich, abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 73 f. II, 74 f., 89.
 Schulmeister, der von Falerii, von Holbein. I, 140. II, 163.
 Schulmeisterschild, von Holbein. I, 129. II, 45, 51, 97.
 Schuman, Michel und Frau Elsbeth, in Basel. I, 145. II, 31.
 Schwartz, Hans, Steinmetz, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 71. II, 76.
 — Gumprecht, dsgl. II, 67.
 Schwartz, Matthäus. I, 81.
 — Ulrich, Bürgermeister, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. II, 87. — Votivbild seiner Familie. I, 79. II, 65.
 Schwartzentainer, Zunftmeisterin, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 72. II, 76 f.
 Schwechten, Stich nach Holbein. II, 120.
 Schweickhardt, dsgl. II, 128.
 Schweiger, Jörg, Goldschmied. I, 134, 156. Gemalt von Ambr. (?) Holbein. II, 92.
 Scotus, Duns, dargestellt von Holbein. I, 124.
 Scriven, E., Stiche nach Holbein, II, 123.
 Sebastian, der heil., von H. Holbein d. Ae. I, 89—96. II, 86.
 Seeschiff, Zeichnung von Holbein. I, 319. II, 126.
 Seymour, Sammlung, London. II, 20, 140.
 — Jane, Königin. I, 412, 449. — Abgebildet von Holbein. I, 419, 421 ff., 427. II, 128, 140, 152, 160, 162, 165. — Pokal für sie von Holbein. I, 443. II, 137. 143.
 Shakespeare, Dichter. I, 275, 281 f.
 Sharpe, W., Stich nach Holbein. II, 104.
 Sherington, William, gezeichnet von Holbein. I, 426. II, 159.
 Sichling, L., Stich nach Holbein. II, 124.
 Sickingen, Franz von. I, 214.
 Signete der Buchdrucker. I, 201 f., 402. II, 195—198, 213, 221.
 Skizzenbücher, von Holbein d. Ae. I, 64 ff., II, 65, 66 f., 71 f., 73—78, 83 f., von Holbein d. J. I, 436. II, 112 ff., 135 f.
 Smith, John, Famulus des Erasmus. I, 357.
 Snecher, Anthony, Waffenschmied. I, 479 ff. II, 42.
 Soddoma, Maler. I, 204.
 Solimar, Thomas, Secretär Heinrich's VIII. I, 404.
 Solis, Virgil, Kupferstecher. I, 491.
 Solothurn, Madonna für, von Holbein. I, 180 ff. II, 150 f.
 Souch, Mrs, gezeichnet von Holbein. II, 161.
 Southampton, William Fitzwilliam, Earl of. I, 465, abgebildet von Holbein. I, 426. II, 159.
 Southwell, Sir Richard, abgebildet von Holbein. I, 409 f. II, 125, 145, 159.
 Speifung, wunderbare, von H. Holbein d. Ae. I, 56. II, 63.

Speifung, wunderbare, von H. Holbein d. J. I, 223. II, 187.
 Spencer, Earl of, Sammlung, Althorp. II, 96.
 Spiegelrahmen, von Holbein. I, 446. II, 115, 125.
 Stackelberg, Baron von, Sammlung, Fäbna. II, 168.
 Stahlhof, der hanfische, in London. I, 322. — Kaufleute desselben von Holbein gemalt. I, 365—370. — Festdecoration für denselben. I, 379. II, 132. — Bilder für die Gildhalle. I, 180—389. II, 164 f.
 Stanley, f. Derby.
 Steck, Matthäus, in Basel. I, 457.
 Steenwyck, Hendrick van, Maler. I, 289. II, 164.
 Steinla, Stich nach Holbein. I, 310. II, 124.
 Stetten, Sammlung, Augsburg. II, 65.
 Stockius, A., Stich nach Holbein. II, 49, 169.
 Straffo, Caspar, Maler, I, 39.
 Strange, Sir Thomas, gezeichnet von Holbein. I, 426. II, 159.
 Strixner, Lithographie nach H. Holbein d. Ae. II, 86.
 Suermondt, ehemalige Sammlung, Berlin. II, 117 ff.
 Suffolk, Charles Brandon, Duke of. I, 377, 408, 439. II, 136, 166.
 — Katharine, Herzogin von, gezeichnet von Holbein. I, 408. II, 139, 161, 166.
 Surrey, Henry Howard, Earl of. I, 372. — Abgebildet von Holbein. I, 471 f. II, 160, 165.
 — Lady, abgebildet von Holbein. I, 472. II, 161.
 Syff, Andreas, Schwiegerohn Holbein's. I, 482.
 Sylvius, Aeneas (Pius II). I, 105 f.
 Symfon, N., abgebildet von Holbein. I, 475.

T.

Tantalus, von Holbein, Holzschnitt. I, 196. II, 190.
 Tanz, Haus zum, gemalt von Holbein. I, 149 ff. II, 48, 119, 163.
 Tarquinius f. Lucretia.
 Taufe Christi, von Holbein, Holzschnitt. I, 216. II, 187.
 Teerlinck, Lavinia, Malerin. I, 407.
 Testament, Altes, von Holbein. Holzschritte, I, 221, 224—236. II, 169—173, 180, 186 f., 198.
 — Neues, illustriert von Holbein. I, 214 ff., II, 180 ff., 187 ff.
 Testament Holbein's. I, 479. II, 42.
 Textor, Wilhelm, Gelehrter. I, 108.
 Than, J., Stich nach Holbein. II, 129.
 Thekla, die heil., von H. Holbein d. Ae. I, 60.
 Thierkreis-Bilder, Holbein zugeschrieben. II, 216.
 Thierstudien von Holbein. I, 436. II, 112, 136.
 Thurzo, Graf und Gräfin, abgebildet von H. Holbein d. Ae. I, 71, II, 73.
 Tieck, Ludwig, Dichter. I, 310.
 Tillmann, Bernhard, Altfeckelmeister in Bern. II, 33 f.
 Tischplatte, gemalt von Holbein. I, 110 ff. II, 163.
 Tizian, Maler. I, 271.
 Tod als Mäher, von A. Holbein, Holzschnitt. I, 207.
 Todesalphabet von Holbein. I, 193, 260 280 f. II, 199, 215.
 Todesbilder von Holbein. I, 260—283. II, 174—179.
 Todtentänze. I, 248—257. — Baseler. I, 250 ff., 258 f.
 Tonstale, Bischof von London. I, 287.
 Toto, Antonio, Maler. I, 332, 416, 446, 454. II, 38 ff.
 Touszele, Jeanne de, Aebtissin in Lyon. I, 264. II, 177.
 Trechsfel, C. u. M., Drucker in Lyon. I, 193 f., 225 f., II, 172 f., 177.
 Tritonen, von Holbein, Holzschritte. I, 196. II, 192, 193.
 Triumphzug, römischer, von Holbein. I, 139, 435. II, 106, 132. — der Bellona. I, 435. II, 135. — des Reichthums und der Armuth. I, 380—389. II, 56, 146, 164 f. — von Kindern, von A. Holbein. I, 203. II, 208. — der Venus, dsgl. II, 206.
 Tugenden, gemalt von Holbein. I, 157 f.
 Tuke, Sir Bryan, gemalt von Holbein. I, 254, 345 f. II, 140, 142.
 Tybis, Derich, dsgl. I, 369. II, 152.
 Tylli, W., dsgl. I, 476.

U.

- Uhr, entworfen von Holbein. I, 444. II, 134 f.
 Uli von Rynach, in Basel. I, 353. II, 32.
 Ulm, Schule von. I, 18.
 Ulrich, der heil., von H. Holbein d. Ae. I, 83. II, 64.
 Ulrichskloster, f. Augsburg.
 Unger, W., Radirung nach Holbein. II, 153.
 Urfula, heil., gemalt von Holbein. I, 178 f. II, 130.
 Utenheim, Christoph von, Bischof zu Basel. I, 108.
 Utopia f. More.

V.

- Vaillant, W., Stiche nach Holbein. II, 164.
 Valerian f. Sapor.
 Vater Unfer, vielleicht nach Holbein. I, 211. II, 222.
 Vaughan, Gefandter Heinrich's VIII. I, 452.
 Vaux, Thomas Lord, abgebildet von Holbein. I, 425. II, 160.
 — Lady, dsgl. I, 333, 424 f. II, 128, 149, 160.
 Vauzelles, Jean de, Schriftsteller. I, 266 f. 276.
 Venus, von Holbein. I, 291. II, 45, 50, 100, 183.
 — Triumph der, von A. Holbein, Holzschnitt, II, 207.
 Verklärung Christi, von H. Holbein d. Ae., I, 56, II, 29, 63, 80.
 Verläumdung des Apelles, von A. Holbein, Holzschnitt. I, 205 ff. II, 207.
 Vertue, Stich nach Holbein. II, 139.
 Vetter, Schwestern, Motivbild. I, 50. II, 28, 62, 69.
 Vinci, f. Lionardo.
 Virchow, Rudolf, Schriftsteller. I, 92 f.
 Virginia, Tod der, nach Holbein. II, 124.
 Vischer, Friedrich, Schriftsteller. I, 418.
 — Peter, Erzgießer. I, 62.
 Vittel, Hans und Leonhard. I, 80.
 Volpe, Vincent, Maler. I, 332.
 Vorsterman, L., Stiche nach Holbein. I, 477. II, 141, 156, 168. — Zeichnungen (?) II, 165.
 Vries, Adriaen de, Bildhauer. I, 21.
 Vycary, T., abgebildet von Holbein. I, 475.

W.

- Waagen, G. F., Schriftsteller. I, 333, II, 3.
 Wagner, F., Stich nach Holbein d. Ae. II, 87.
 — Konrad, Illuminator im Ulrichskloster. I, 75.
 — Lienhard, Schreiber im Ulrichskloster, gezeichnet von H. Holbein d. Ae. I, 75, II, 74, 83.
 — Peter, Abt zu Thierhaupten, dsgl. I, 74. II, 75.
 Wales, Prinz von, f. Edward.
 Walther, Anna, Priorin des Katharinenklosters. I, 55. II, 29, 63.
 — H., Stiche nach H. Holbein d. Ae. II, 86.
 — Maria, Küsterin des Katharinenklosters. I, 55. II, 29, 63.
 — Ulrich, Bürgermeister, Motivbild des. I, 55 f. II, 29, 63.
 Wappen Holbein's. I, 145. II, 117, 136.
 Warham, Erzbischof von Canterbury. I, 287, 320, 342, 365. II, 17. — Abgebildet von Holbein. I, 241 ff. I, 139, 144, 158.
 Warwick, Earl of, Sammlung. II, 21.
 Weber, F., Stiche nach Holbein. I, 147 Anm., 291. II, 98, 100, 104.
 Weibermacht, Bilder der, von Holbein d. J. und Ambros. Holbein. I, 197, 209. II, 189, 206 f.
 Weigel, Sammlung, Leipzig. II, 131.
 Weingarten, Altar für, von H. Holbein d. Ae. I, 44 f., II, 61.
 Welfer, Bartholomäus, Bürgermeister von Augsburg. I, 57.
 — Veronica, im Katharinenkloster. I, 57. II, 28, 63.
 Wentworth, Sir Thomas, gezeichnet von Holbein. I, 426. II, 159.
 Westminster, Marquis of, Sammlung, London. II, 140.
 Weyden, Rogier v. d., Maler. I, 13, 47, 154.
 Whitehall, Wandbild für, von Holbein. I, 418. II, 165.
 Wilder Mann, gezeichnet von Holbein. I, 163. II, 139.
 Wilhelm, Herzog von Bayern. I, 91.
 — Meister zu Köln. I, 8.
 Wiltshire, Earl of. I, 378.
 Wimpheling, Gelehrter. I, 109.
 Windfor-Zeichnungen von Holbein. I, 333 ff. II, 158 ff.

Wingfield, Charles, gezeichnet von Holbein. I, 426. II, 160.

Winter, Jörg, gezeichnet von Holbein d. Ae. II, 75.

Wirz, Johann, Stich nach Halbein. II, 100.

Wissenburger, Wolfgang, Reformator in Basel. I, 214.

Wittenbach, Thomas, Gelehrter. I, 108.

Wolfe, Reinhold, Drucker. I, 402. — Signet. II, 197 f.

Wolff, Thomas, Drucker. I, 193, 201, 213, 216. Signet II, 196.

Wolgemut, Michael, Maler. I, 189, 247, 252.

Wolsey, Thomas, Cardinal. I, 287, 324 f., 329, 363, 375.

Wornum, R. N., Schriftsteller. I, 300.

Wotton, Nicholas, Gefandter. I, 463 f. — Berichte II, 37.

Wright, Andrew, Maler. I, 332, 415.

Wriothesley, Gefandter. I, 452 f.

Würflein, siehe Wagner, Lienhard.

Wyat, Sir Henry, gemalt von Holbein. I, 341. II, 145.

Wyat, Sir Thomas I, 372 f., 391, 410 f., 469. 472. — Abgebildet von Holbein. I, 372 f. II, 141, 159, 186,

Y.

Yarborough, Herzog von. Sammlung. II, 20.

Z.

Zahn, A. v., Schriftsteller. I, 300 ff. II, 130 f.
Zaleukos, von Holbein. I, 155 f. II, 114, 163.

Zasius, Ulrich. I, 109, 146, 199.

Zeitblom, Bartholomäus, Maler. I, 18.

Zetter, Sammlung. Solothurn, II, 150.

Zscheckapürlin, Familie. I, 178.

— Hieronymus, Prior. I, 178.

— Margarethe. I, 292 f.

Zuccherro, Federigo, Urtheile über Holbein. I, 381. — Copien nach Holbein. I, 382 f. II, 165.

Zu Rhein, Caspar, Bischof von Basel. I, 104.

Zwingli, Ulrich. I, 257, 355, 361 f.

Druckfehler und Versehen.

Der Verfasser bittet Folgendes vor Benutzung des Buches zu verbessern:

Band I.

Seite 158 Zeile 32 von oben lies: flaminibus.

- 165 - 7 v. ob. ist vor den zwei letzten Worten einzufügen: dann.
- 240. Nur Sandrart, nicht auch Honthorst, gab Rubens das Geleit auf seiner Reise durch Holland.
- 382, Anm. 2 lies: MDLXI.

Band II.

Seite 38 Zeile 4 von unten lies: accomptedde (statt accompted de).

- 50 - 16 v. u. lies: iudicatur.
- 56 - 3 v. u. lies: knielende.
- 57 - 7 v. o. lies: Biesum.
- 62 - 16 v. o. lies: 60. 61.
- 62 - 1 v. u. lies: 65.
- 81 - 17 v. u. lies: 202.
- 92 - 1 v. u. lies: 24—28.
- 102 - 2 v. u. lies: 142 (statt siehe Nr. 143).
- 107 - 15 v. o. lies: 259.
- 107 - 1 v. u. lies: 177—183.
- 138 - 16 v. o. lies: 343.
- 193 - 17 v. o. lies: 1527 (statt 1526).

Nachtrag zu den Urkunden aus Luzern S. 33.

Holbein war noch 1519 in Luzern, wie aus dem Luzerner Umgeldbuch von diesem Jahre hervorgeht:

„Sambstag nach Mathie (19. Februar). Item xij β. meyſter Holbein von zweien fennlinen ze malen gen Münſter.“

„Sambstag vor Cantate (21. Mai). Item i ii i j heller Holbein von dem venlin zun Barfuſſen, ſo vff dem brunnen ſtad ze malen.“

Aufgefunden vom Archivar Herrn von Liebenau, dem Verfasser von Professor Vögelin mitgetheilt.



Evolution 1

Evolution 2
Evolution 3
Evolution 4
Evolution 5
Evolution 6

